ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

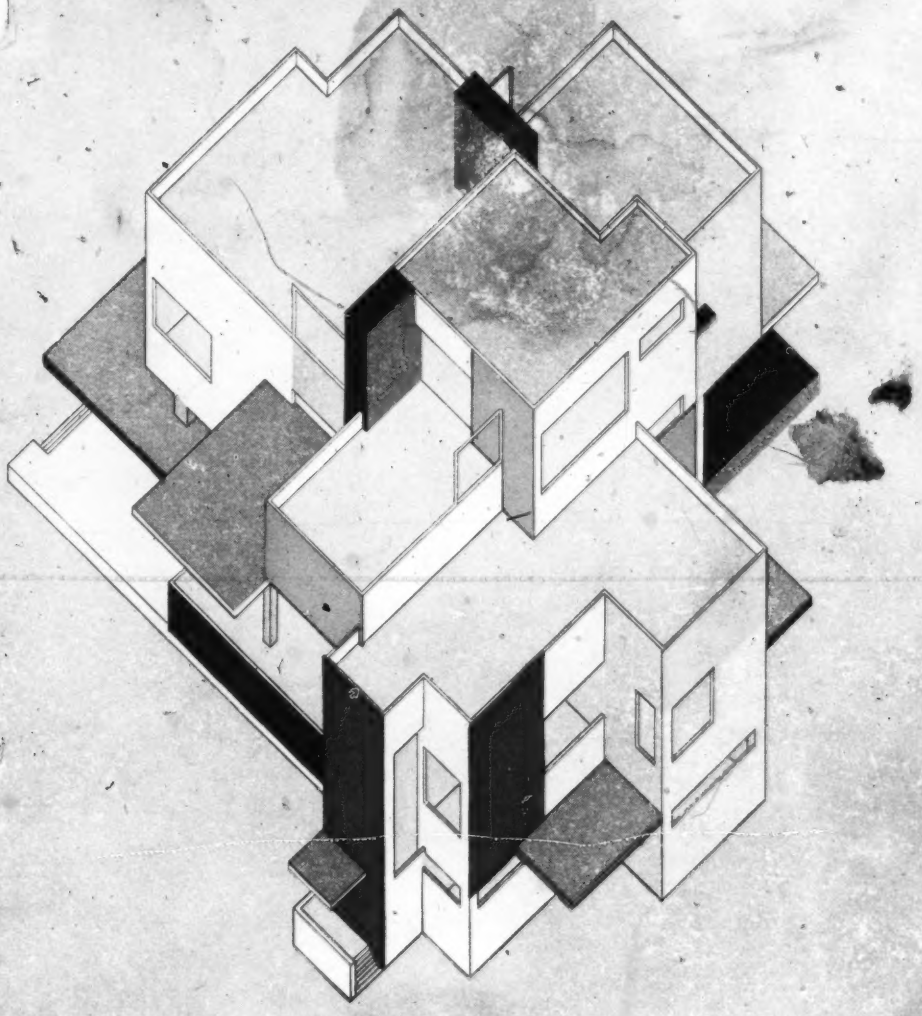
Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

Reduction ratio: 24x

1.002.006
Reproduced by permission of the Stedelijk Museum, Amsterdam, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

Z6948



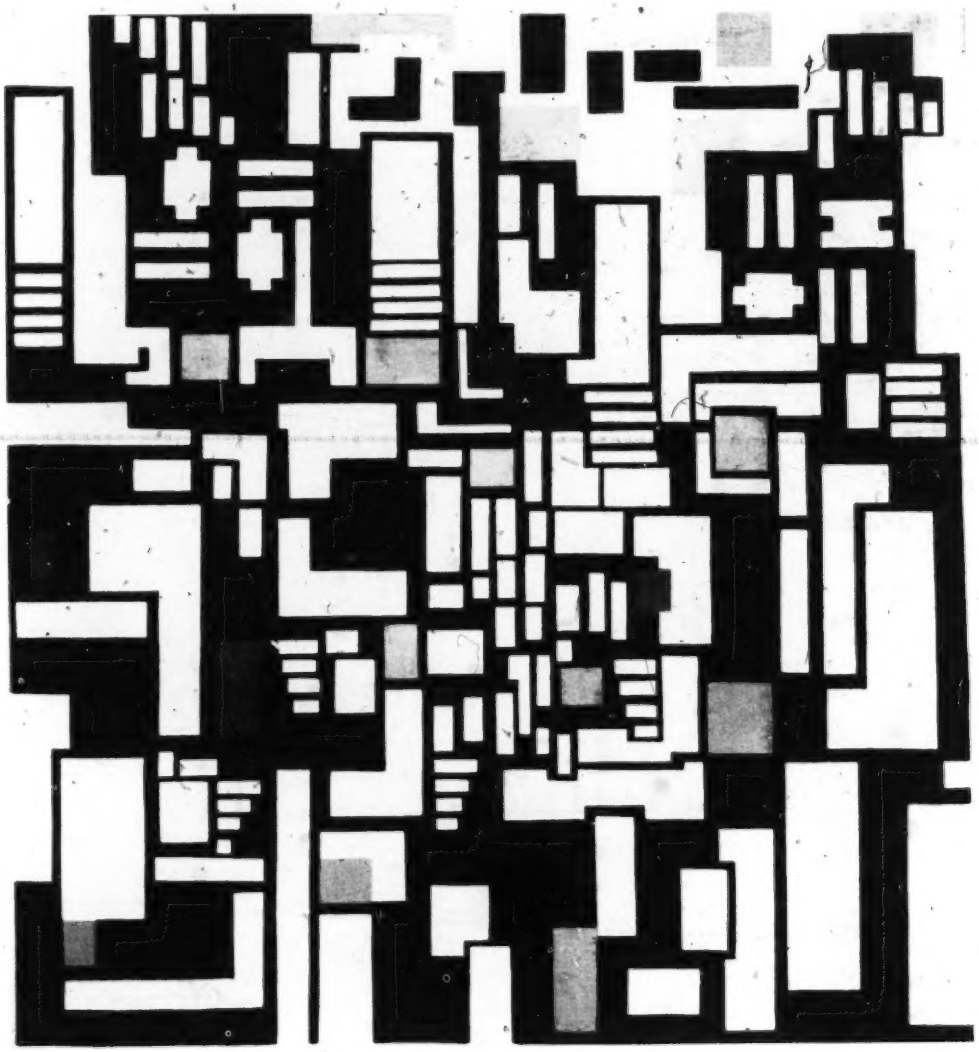
de stijl

COURTAULD INSTITUTE OF ART.

UNIVERSITY OF LONDON.

Presented by

The Museum



van doesburg compositie 1916–1917

van doesburg compositie in zwart en wit 1918

de stijl

cat. 81

stedelijk museum amsterdam 6.7.'51 - 25.9.'51

26948

in this book it is ‚de stijl' itself speaking: van doesburg and his collaborators
the articles have been printed in the original language
parts have been translated into english and french

dans ce livre ‚de stijl' prend la parole: van doesburg et ses collaborateurs
les articles ont été publiés dans la langue originale
quelques morceaux ont été traduits en anglais et français

in dit boek is ‚de stijl' aan het woord: van doesburg en zijn medewerkers
de stukken zijn in de oorspronkelijke taal afgedrukt
enkele gedeelten werden in het engels en frans vertaald

the exhibition has been organized by
l'exposition a été organisée par
de tentoonstelling wordt georganiseerd door

prof. ir. j. h. van den broek
prof. c. van eesteren
j. j. p. oud
w. j. h. b. sandberg

pétro van doesburg
h. l. c. jaffé
g. rietveld
et leurs collaborateurs

COURTAULD INSTITUTE

52.37

I manifesten etc.

II medewerkers aan het woord

III van doesburg resumeert

manifesten etc.

ter inleiding

Dit tijdschriftje wil zijn eene bijdrage tot de ontwikkeling van het nieuwe schoonheidsbewustzijn. Het wil → den modernen mensch ontvankelijk maken voor het nieuwe in de Beeldende Kunst. Het wil tegenover de archaïstische verwarring – het ‚moderne barok' – de logische beginselen stellen van een rijpende stijl, gebaseerd op zuivere verhouding van tijdgeest en uitdrukkingsmiddelen. Het wil de huidige denkrichtingen betreffende de nieuwe beelding, die, hoewel in wezen gelijk, zich onafhankelijk van elkaar ontwikkeld hebben, in zich vereenigen.

De Redactie zal het hierboven omschreven doel trachten te bereiken door den werkelijk modernen kunstenaar, die iets kan bijdragen tot de hervorming van het aesthetisch besef en de bewustwording der beeldende kunst aan het woord laten. Waar het publiek nog niet aan de nieuwe beeldingsschoonheid toe is, wordt het de taak van den vakman het schoonheidsbewustzijn bij den leek wakker te maken. De werkelijk moderne, – d.i. bewuste, – kunstenaar heeft een dubbele roeping. Ten eerste: het rein-beeldende kunstwerk voort te brengen; ten tweede: het publiek voor de schoonheid der reine beeldende kunst ontvankelijk te maken. Hiervoor is een tijdschrift van intiemen aard noodzakelijk geworden. Te meer, daar de openbare kritiek in gebreke bleef het te kort aan schoonheids-ontvankelijkheid voor de abstracte kunstopenbaring, aan te vullen. Tot dit laatste zal de Redactie de vaklieden zelf in staat stellen.
Dit tijdschriftje zal hierdoor een inniger contact scheppen tusschen kunstenaar en publiek en tusschen de beoefenaars der verschillende beeldende vakken. Door den modernen kunstenaar over zijn eigen vak aan het woord te laten zal het vooroordeel, als zou de moderne werkman volgens vooropgestelde theorieën werken, verdwijnen.

Integendeel. Het zal blijken, dat het nieuwe kunstwerk niet voorkomt uit a priori aangenomen theorieën, maar juist anders om, dat de beginselen voortvloeien uit de beeldende arbeid.
Het zal zoodoende de mogelijkheid voorbereiden eener verdiepte kunstcultuur, gegrond op gemeenschappelijke belichaming van het nieuwe beeldende kunstbewustzijn. Zoodra de kunstenaars in de verschillende beeldende vakken tot de erkenning zullen komen, dat zij in principe aan elkaar gelijk zijn, dat ze eene algemeene taal te spreken hebben, zullen ze niet meer angstvallig vasthouden aan hunne individualiteit. Zij zullen aan gene zijde eener beperkende individualiteit het algemeene principe dienen. Het algemeene principe dienende zullen zij vanzelf een organischen stijl moeten voortbrengen. Voor de verspreiding van het schoone is niet een sociale, maar eene geestelijke gemeenschap noodzakelijk. Eene geestelijke gemeenschap kan echter niet ontstaan zonder opoffering van eene eerzuchtige individualiteit. Slechts bij consequente doorvoering van dit beginsel kan, uit eene nieuwe verhouding van kunstenaar tot samenleving, de nieuwe beeldende schoonheid zich in alle voorwerpen als stijl gaan openbaren.

Leiden, 16-VI-1917 De Stijl, I, pag. 1

Introduction

The object of this little magazine is to contribute towards the development of a new sense of beauty. It wants to make modern man susceptible of the new ideas in Plastic Arts. It wants to set up against the archaistic confusion – the 'modern baroque' – the logical principles of a ripening style, based upon a clear proportion of the spirit of the age and the means of expression. It wants to combine in itself the present-day ideas on modern plasticity, ideas, which – although fundamentally the same – have developed themselves quite independently of one another.

The editor will endeavour to achieve the above mentioned purposes by giving the really modern artist the opportunity to explain for himself, for he is in a position to contribute towards the reform of the aesthetical sense and the cognition of plastic arts. When the new ideas on modern plastic beauty have not yet penetrated to the general public, then it becomes the task of the expert to awaken the layman's sense of beauty. The really modern, i.e. conscious artist has a two-fold vocation. In the first place: to create the purely visual work of art; in the second place: to make the general public susceptible of the beauty of purely visual art. For this reason a magazine of an intimate character has become necessary. All the more so, as public criticism failed to replenish the missing susceptibility of the abstract revelation of art. The editor will enable the experts to fulfil this last mentioned task themselves. This magazine will thereby bring about a closer contact between artist and general public and between the cultivators of the various branches of plastic arts. By giving the modern artist the opportunity to speak about his own work, the general prejudice, that the modern artist creates according to pre-conceived theories, will disappear. On the contrary: it will become evident that modern art does not emanate from priorly fixed theories, but – vice versa – that the principles are a result of plastic work.

It will therefore prepare the possibility for a deepened culture of art, founded upon a common embodiment of the new cognition of plastic arts. As soon as the artists in the various branches of plastic arts will have realized that they must speak an universal language, they will no longer anxiously hold on to their individuality. They will serve the general principle beyond a limited individuality. By serving this general principle they will have to produce, on their own accord, an organic style. The propagation of beauty necessitates spiritual community, not a social one. A spiritual community, however, can not be created without sacrificing an ambitious individuality. Only by consequently following this principle can the new plastic beauty manifest itself in all objects as style, arising from a new relationship between artist and society.

Introduction

Ce périodique se donne pour but de contribuer au développement du sens esthétique nouveau. Il veut ouvrir l'homme moderne à tout ce qui est nouveau dans les Arts Plastiques. A la confusion archaïque – le ‚baroque moderne' – il veut opposer les principes logiques d'un style mûrissant, fondé sur l'observation des proportions nettes entre les tendances actuelles et les moyens d'expression. Il veut réunir les genres d'idées actuels concernant la plastique nouvelle qui, bien qu'ils soient pareils en réalité, se sont développés indépendamment l'un de l'autre.

La rédaction fera par effort d'atteindre le but précisé plus haut en laissant la parole au véritable artiste moderne, qui pourra contribuer quelque peu à la réforme du sens esthétique et à la formation d'une notion de l'art plastique. Là où le public n'en est pas encore à l'esthétique plastique nouvelle, la tâche incombe au spécialiste d'éveiller chez le grand public la conscience esthétique. Le véritable artiste moderne, c'est-à-dire conscient, a une double mission. En premier

inleiding bij den tweeden jaargang

Het doel van de natuur is de mensch,
het doel van den mensch is stijl.

Wat in de nieuwe beelding tot bepaaldheid gestelde uitdrukking komt: evenwichtige verhouding van het bizondere tot het algemenee, openbaart zich ook, meer of minder, in het leven van den modernen mensch en vormt de grondoorzaak van de maatschappelijke reconstructie waarvan wij getuige zijn.
Zooals de mensch ertoe gerijpt is zich tegen de overheersching van het individu, de willekeur, te verzetten zoo is de kunstenaar ertoe gerijpt, zich tegen de overheersching van het individueele in de beelding: natuurlijken vorm en kleur, gemoedsaandoeningen enz. te verzetten. Dit verzet, dat gerijpte innerlijkheid van den geheelen mensch, dat leven in strikten zin, dat redelijk bewustzijn tot grondslag heeft, spiegelt zich af in de geheele kunstontwikkeling en wel in het bizonder in die der laatste vijftig jaren.
Het was dus te voorzien dat deze sprongsgewijze kunstontwikkeling ten slotte een gansch nieuwe beeldingswijze ten gevolge moest hebben, welke eerst kon verschijnen in en door een tijd, welke geschikt was een geheele omwenteling in de geestelijke (innerlijke) en materieele (uiterlijke) verhoudingen teweeg te brengen.

Deze tijd is de onze en het moment-zijn van een nieuwe beeldingswijze beleven wij heden. Waar zich eenerzijds de behoefte aan een nieuwen, zoowel geestelijken – in den meest uitgebreiden zin, – als materieelen grondslag voor kunst en kultuur doet gevoelen en zich anderszijds traditie en conventie – noodzakelijke begeleidsters van elke nieuwe gedachte of daad, – door een schuwe tegenwerking van het nieuwe, op alle terreinen tracht te handhaven, wordt de taak van hen die hetzij beeldend of schrijvend van het nieuwe tijdsbewustzijn te getuigen hebben, een belangrijke en moeilijke. Hun taak vereischt een onverflauwde energie en volharding, welke door behoudzuchtige tegenstand nog wordt versterkt, en aangewakkerd.
Zoo werken dus zij, die opzettelijk een verkeerde uitlegging aan de nieuwe begrippen geven en de nieuwe beeldingswerken beschouwen op dezelfde wijze als zij de impressionistische werken beschouwden, n.l. niet dieper dan het oppervlak, nolens volens aan de grondlegging voor een nieuw levens- en kunstinzicht mede. Wij kunnen er hen slechts dankbaar voor zijn.

Slaan wij een blik op den afgeloopen jaargang, dan moet het ons met bewondering vervullen dat uitvoerende kunstenaars de denkbeelden waartoe zij al arbeidende kwamen, zoo uitnemend helder wisten te formuleeren, waarmede zij veel tot verklaring van het nieuwe kunstbewustzijn hebben bijgedragen.
Van dit laatste immers getuigt genoegzaam de toenemende belangstelling, – ook in het buitenland – voor den inhoud van dit maandschrift, welke inhoud niet naliet, zoowel bij de jongere als bij de oude generatie, zijn invloed te doen gevoelen. Zoo voorziet deze inhoud, voor den tot dieper aesthetisch bewustzijn gerijpten mensch, in een behoefte. Dit mag dus een aansporing zijn om, ondanks de moeilijkheden, die door de tijdsomstandigheden de uitgave van periodieken belangrijk verzwaren, met dezelfde zekerheid ons aesthetisch beschavingswerk voort te zetten.

October 1919 De Stijl, II, pag. 1

lieu il doit créer l'oeuvre d'art purement plastique. Deuxièmement il doit ouvrir le grand public à l'esthétique de l'art purement plastique. A cette fin un périodique d'ordre intime est devenu indispensable. D'autant plus que la critique publique manquait à combler le déficit de susceptivitité esthétique à la révélation de l'art abstrait. La rédaction mettra les spécialistes à même de le faire. Ce périodique mettra en rapport l'artiste, le public et les amateurs des différentes matières plastiques. En laissant parler l'artiste de son métier à lui le préjugé que l'artiste moderne travaille d'après des théories stipulées, disparaitra. Au contraire. Il paraitra que l'oeuvre d'art nouvelle ne résulte pas de théories adoptées a priori, mais justement le contraire, c'est-à-dire que les principes proviennent du travail plastique.
Ainsi il doit préparer la possibilité d'une culture d'art approfondie, basée sur la personnification commune de la conscience d'art plastique nouveau. Dès que les artistes des différentes matières plastiques reconnaitront qu'en principe ils se ressemblent, qu'ils ont à parler un langage général, ils ne s'attacheront plus scrupuleusement à leur individualité. Ils serviront le principe général au delà d'une individualité restrictive.. En servant le principe général ils doivent produire tout seul un style organique. A la divulgation du beau il faut une communauté non pas sociale, mais spirituelle. Toutefois une communauté spirituelle ne peut naitre sans le sacrifice d'une individualité ambitieuse. Ce n'est que par une application constante de ce principe qu'une nouvelle esthétique plastique puisse se révéler comme style dans tous les objets provenant de nouveaux rapports entre l'artiste et la société.

Introduction II

The object of nature is man,
the object of man is style.

→ That which is positively expressed in modern plasticity: well-balanced proportion between peculiarity and generalness, manifests itself more or less also in modern man and forms the original cause of social reconstruction, of which we are a witness.
In the same way as man has ripened to be able to oppose the domination of the individual, arbitrariness, the artist, too, has ripened so as to be able to resist the domination of individuality in plastic arts: natural form and colour, emotions etc. This resistance, which is based upon a ripened inwardness of man, on life in the strict sence of the word, on reasonable cognition, is reflected in the entire development of art, especially in that of the last fifty years.
It was therefore to be expected that this development of art, which took place by leaps and bounds, eventually had to result in quite a new plasticity, which only could appear in and by a period which was able to completely revolutionize the spiritual (inward) and material (outward) proportions.
This period is our period and to-day we are witnessing the birth of a new plasticity. There, where on the one hand the need for a new, spiritual – in the widest sense of the word – as well as material foundation for art and culture makes itself conspicuous, and on the other hand tradition and convention – necessary companions of every new idea or action – try to keep their own ground in all fields by timidly opposing the new ideas, the task of all those who have to testify to the new cognition of the time – either plastically or graphically – becomes an important and difficult one. Their task demands an unabated energy and perseverance, which is strengthened and stimulated by preservative opposition.
In that manner they, who deliberately give a false interpretation of the new conceptions and contemplate modern plastic works of art in the same way as they contemplate the impressionistic works, i.e. not deeper than the surface, unwittingly co-operate in the foundation of a new conception of life and art. We can only be thankful to them for that.
If we look back upon the numbers of the past year, then it must fill us with admiration that

Thinking and speaking paradoxically: The style-idea as idea of a new style, i.e. as an increase of the many styles by a new one; as a new possibility of development; as an increase of the many possibilities of development by a new one; is senseless and out of date. The style-idea as abolition of all styles, thus creating an elementary plasticity, is sensible, spiritual and ahead of time.

Pensant et parlant d'une façon paradoxale: l'idée du style comme l'idée d'un style nouveau, c'est-à-dire augmenter les nombreux styles d'un style nouveau, comme une nouvelle possibilité de développement, comme l'augmentation des nombreuses possibilités de développement d'une nouvelle possibilité, est sans raison d'être et périmée. L'idée du style en tant que annulation de tous les styles dans une plastique élémentaire a sa raison d'être, est spirituelle et est en avance sur le siècle.

10 jaren stijl. algemeene inleiding (fragmenten)

Was de stijlidee slechts tot een afgerond dogmatisch en volkomen statisch inzicht beperkt, (Mondriaan), zoo zou zij de ontwikkelingsmogelijkheid niet slechts afsnijden, doch in zichzelf verschrompelen en voor de toekomst als het onvruchtbare document eener menschelijke dwaling (uit gebrek aan vitaliteit) moeten gelden. De stijlidee echter zooals zij door mij bedoeld is nl. als ‚mouvement perpétuel' onzer scheppende potentie heeft een onbeperkte zin; de stijlidee daarentegen als beperkend dogmatisch stelsel van denken en voortbrengen is voor heden en den toekomst zinloos.

Paradoxaal gedacht en gesproken: de stijlidee als idee van een nieuwen stijl, d.w.z. als vermeerdering der vele stijlen met een nieuwen; als nieuwe ontwikkelingsmogelijkheid; als vermeerdering der vele ontwikkelingsmogelijkheden met een nieuwe, is zinloos en uit den tijd. De stijlidee als opheffing aller stijlen in een elementaire beelding, is zinvol, spiritueel en op den tijd vooruit.

De sedert jaren gekoesterde stijldiciplíne heeft in alle opzichten en naar alle zijden haar hygieenischen invloed uitgeoefend en daardoor de verdere ontwikkeling eener reeele beelding met ondubbelzinnige middelen mogelijk gemaakt.

De eisch tot zuiverheid van middelen, wel het eerst door De Stijl consequent uitgesproken is een feit geworden. Onnoodig dus deze nog als basis voor verdere ontwikkeling te stellen, aangezien zonder dat, geen verdere ontwikkeling mogelijk ware.

Uit De Stijl als idee, ontwikkelde zich geleidelijk de stijl als beweging. En deze laatste breidde zich in snel tempo van jaar tot jaar uit en, werd zij in aanvang slechts gevormd door een kleine bijna sectarische en schuchtere groep, thans, nu deze ‚groep' deels ontbonden meerendeels door nieuwe krachten aangevuld is treedt de stijl als vordering eerst recht sterk en internationaal aan het licht. Dat reeds thans de geheele ontwikkeling der moderne kunst voornamelijk in de noordelijke kultuurzone en wel het meest uitgesproken, de architectuur (evenwel tijdelijk) op de stijl gericht is d.w.z. de Stijlarbeid hier direct of indirect als guide voor de ontwikkeling dient, zal wel niemand meer kunnen ontkennen.

De stijl als beweging deed andere parallel-bewegingen (in Duitsland, België, Oostenrijk, Tsjecho-Slowakije, Japan, Engeland, Amerika en Rusland enz.) ontstaan. En dit was niet mogelijk geweest indien de stijlarbeid zich tot de schilderkunst beperkt had.

De Stijl, jubileum-serie, pag. 3 vlg.

De kunst staat boven de natuur, omdat zij de ideeen uitdrukt, wier onvolkomen afbeelding in de natuurdingen zijn. De kunstenaar, uit zichzelf puttende, verheft zich boven de grillige werkelijkheid tot de rede, door en naar welke ook de natuur schept.

Plotinus

De Stijl, I, pag. 48

productive artists succeeded in giving form to the ideas, which they acquired in the course of their work, thereby contributing much to the elucidation of the new cognition of art.
This is sufficiently confirmed by the increasing interest – also abroad – in the contents of this monthly magazine, which did not fail to influence the young, as well as the old generation.
These contents therefore provide for the need of man, who has acquired a deeper aesthetical cognition. This may be a stimulus to continue with our aesthetical work for civilisation, in spite of the difficulties, which considerably impede the publication of periodicals.

Introduction II

Le but de la nature c'est l'homme
et le but de l'homme c'est le style.

Ce qui est exprimé dans la nouvelle plastique d'une manière nettement déterminée, à savoir les proportions en équilibre entre l'extraordinaire et le général, se révèle aussi plus ou moins dans la vie de l'homme moderne et constitue la cause primordiale de la reconstruction sociale dont nous sommes témoins. Ainsi que l'homme est arrivé à naturité pour s'opposer à la domination de l'individu, à l'arbitraire, ainsi l'artiste est arrivé à maturité pour s'opposer à la domination de l'individuel dans la plastique, à savoir à la forme et à la couleur naturelles, aux dispositions d'esprit etc.
Cette opposition qui est basée sur l'intériorité mûrie de l'homme entier, sur cette vie dans le sens strict, sur la conscience rationelle, se réflète dans tout le développement de l'art et en particulier dans celui des dernières 50 années.
Il était donc à prévoir que de ce développement de l'art par bonds brusques devait résulter une manière de plastique toute nouvelle qui ne pouvait apparaître que dans et par une période propre à une révolution entière dans les relations spirituelles (intérieures) et matérielles (extérieures).
Ces temps-ci sont les nôtres et l'état instantané d'une nouvelle manière de plastique nous le traversons auhourd'hui. Là où d'une part le besoin se fait sentir d'une base nouvelle, aussi bien spirituelle dans le sens le plus large que matérielle pour l'art et la culture et où d'autre part la tradition et la convention qui accompagnent nécessairement chaque nouvelle pensée ou action s'efforcent de se maintenir dans tous les domaines par une résistance timide à tout ce qui est nouveau, la tâche de ceux qui ont à témoigner, soit de façon plastique, soit en écrivant de la nouvelle conscience du temps, devient importante et difficile. Leur tâche exige une énergie et un acharnement constants, encore renforcée et stimulée par une résistance conservatrice. Ceux qui intentionellement interprètent mal les nouvelles notions et qui considèrent les nouvelles oeuvres plastiques de la même manière qu'ils considèrent les oeuvres impressionnistes, à savoir pas plus profondément que la surface, collaborent insciemment à la création d'une nouvelle conception de la vie et de l'art.
Nous ne pouvons que leur en savoir gré.
Si nous reportons nos regards à l'année qui vient d'expirer, nous devons être dans l'admiration devant le fait que des artistes exécutants aient su formuler d'une mantière si nette les notions auxquelles ils ont abouti en travaillant, et qui ont beaucoup contribué à l'éclaircissement de la nouvelle conscience de l'art.
L'intérêt croissant – à l'étranger également – au contenu de ce périodique, en témoigne suffisamment. Ce contenu n'a pas laissé d'influencer aussi bien la jeune que la vieille génération. Ce contenu satisfait ainsi un besoin de l'homme qui est parvenu à une conscience esthétique plus profonde. Puisse cela être un encouragement, malgré les difficultés qui aggravent la publication de périodiques par suite des circonstances, à continuer avec la même assurance notre oeuvre esthétique de civilisation.

manifest I of 'the style', 1918

1. There is an old and a new consciousness of time.
   The old is connected with the individual.
   The new is connected with the universal.
   The struggle of the individual against the universal is revealing itself in the world-war as well as in the art of the present day.
2. The war is destroying the old world with its contents: individual domination in every state.
3. The new art has brought forward what the new consciousness of time contains: a balance between the universal and the individual.
4. The new consciousness is prepared to realise the internal life as well as the external life.
5. Traditions, dogmas and the domination of the individual are opposed to this realisation.
6. The founders of the new plastic art therefore call upon all, who believe in the reformation of art and culture to annihilate these obstacles of development, as they have annihilated in the new plastic art (by abolishing natural form) that, which prevents the clear expression of art, the utmost consequence of all art notion.
7. The artist of to-day have been driven the whole world over by the same consciousness, and therefore have taken part from an intellectual point of view in this war against the domination of individual despotism. They therefore sympathize with all, who work for the formation of an international unity in Life, Art, Culture, either intellectually or materially.
8. The monthly editions of 'The Style', founded for that purpose, try to attain the wisdom of life in an exact manner.
   Co-operation is possible by:
   Sending, with entire approval, name, address and profession to the editor of 'The Style'.
   Sending critical, philosophical, architectural, scientific, litterary, musical articles or reproductions.
   Translating articles in different languages or distributing thoughts published in 'The Style'.

Signatures of the present collaborators:

Theo van Doesburg, Painter / Robt. van 't Hoff, Architect / Vilmos Huszar, Painter
Antony Kok, Poet / Piet Mondriaan, Painter / G. Vantongerloo, Sculptor
Jan Wils, Architect

manifest I van ‚de stijl' 1918

1. Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn.
   Het oude richt zich op het individueele.
   Het nieuwe richt zich op het universeele.
   De strijd van het individueele tegen het universeele openbaart zich, zoowel, in den wereldkamp als in de kunst van onzen tijd.
2. De oorlog destructiveert de oude wereld met haar inhoud: de individueele overheersching op elk gebied.
3. De nieuwe kunst heeft naar voren gebracht hetgeen het nieuwe tijdsbewustzijn inhoudt: evenwichtige verhouding van het universeele en het individueele.
4. Het nieuwe tijdsbewustzijn staat gereed zich in alles, ook in het uiterlijke leven te realiseeren.
5. Traditie, dogma's en de overheersching van het individueele (het natuurlijke) staan deze realiseering in den weg.
6. Daarom roepen de grondleggers der nieuwe beelding allen, die in de hervorming der kunst en kultuur gelooven op, deze hinderpalen der ontwikkeling teniet te doen, zóó als zij in de nieuwe beeldende kunst – door natuurlijken vorm op te heffen – hebben te niet gedaan, hetgeen de zuivere uitdrukking der kunst, de uiterste consequentie van alle kunstbegrip belemmert.

1 ère manifeste de la revue d'art ‚le style', 1918

1. Il y a deux connaissances des temps: une ancienne et une nouvelle. L'ancienne se dirige vers l'individualisme.
   La nouvelle se dirige vers l'universel.
   Le débat de l'individualisme contre l'universel se révèle autant dans la guerre du monde que dans l'art de notre époque.
2. La guerre détruit l'ancien monde avec son contenu: la domination individuelle à tous les points de vue.
3. L'art nouveau a mis au jour ce que contient la nouvelle connaissance des temps: proportions égales de l'universel et de l'individuel.
4. La nouvelle connaissance des temps est prête à se réaliser dans tout, même dans la vie extérieure.
5. Les traditions, les dogmes et les prérogatives de l'individualisme (le naturel) s'opposent à cette réalisation.
6. Le but de la revue d'art ‚Le Style' est de faire appel à tous ceux qui croient dans la réformation de l'art et de la culture pour annihiler tout ce qui empêche le développement, ainsi que ces collaborateurs ont fait dans le nouvel art plastique en supprimant la forme naturelle qui contrarie la propre expression de l'art, la conséquence la plus haute de chaque connaissance artistique.
7. Les artistes d'aujourd'hui ont pris part à la guerre du monde dans le domaine spirituel, poussés par la même connaissance contre les prérogatives de l'individualisme: le caprice. Ils sympathisent avec tous ceux qui combattent spirituellement ou matériellement pour la formation d'une unité internationale dans la Vie, l'Art, la Culture.
8. L'organe ‚Le Style', fondé dans ce but, fait tous ses efforts pour placer la nouvelle idée de la vie dans la lumière. L'assistance de tous est possible par:
   Comme preuve d'assentiment envoi de votre nom, adresse, profession à la rédaction.
   Contributions (critiques, philosophiques, architecturales, scientifiques, littéraires, musicales etc., ainsi que reproductions augmentatives) pour le journal mensuel ‚Le Style'.
   Traduction dans toutes les langues et publication des idées données dans ‚Le Style'.

Souscriptions des collaborateurs:

Theo van Doesburg, Peintre / Robt. van 't Hoff, Architecte / Vilmos Huszar, Peintre
Antony Kok, Poète / Piet Mondriaan, Peintre / G. Vantongerloo, Sculpteur /
Jan Wils, Architecte

7. De kunstenaars van heden hebben, gedreven door éénzelfde bewustzijn over de geheele wereld, op geestelijk terrein deelgenomen aan den wereldkamp, tegen de overheersching van het individualisme, de willekeur. Zij sympathiseeren daarom met allen, die, hetzij geestelijk of materieel, strijden voor de vorming van een internationale eenheid in Leven, Kunst en Kultuur.
8. Het orgaan ‚De Stijl', dat zij met dat doel hebben opgericht, tracht bij te dragen de nieuwe levensopvatting in het licht te stellen. Medewerking van allen is mogelijk door:
   Als blijk van instemming, toezending (ter Redactie) van uw naam (volledig), adres, beroep.
   Bijdragen in den uitgebreidsten zin (kritische, filosofische, architectonische, wetenschappelijke, literaire muzikale enz. alsmede reproductieve) voor het maandblad ‚De Stijl'.
   Overzetting in andere talen en verspreiding van de denkbeelden gepubliceerd in ‚De Stijl'.

Handteekeningen der medewerkers:

Theo van Doesburg / Robt. van 't Hoff / Vilmos Huszar / Antony Kok
Piet Mondriaan / G. Vantongerloo / Jan Wils

manifest II of 'de stijl', 1920

literature.

The organism of our present-day literature still lives entirely on the sentimental feelings of a weakened generation.

the word is dead.

The naturalistic clichés and the dramatic word-films which the book-manufacturers deliver us by the yard and by the pound, contain nothing of the new manipulations of our life.

the word is powerless

The asthmatic and sentimental I- and they-poetry which is still perpetrated everywhere and especially in Holland under the influences of an individualism shunning space, fermented remnants of old times, fill us with repugnance.
The psychology in our fiction which is only based on subjective imagination, the psychological analysis and the more impeditive rhetoric have also killed the significance of the word.
The sentences, neatly placed beside and under one another this dry frontal construction of sentences in which the former realists expressed their experiences limited to themselves are definitely inadequate and unable to give expression to the collective experiences of our time.
Similar to the old conception of life the books are founded on length and duration, they are thick. The new conception of life is founded on depth and intensity, that is how we want poetry to be. In order to construct literarily the manifold happenings around and through us it is necessary that the word is set right according to the idea as well as according to the sound.
If in classic poetry the inner meaning of the word was ruined by the domination of relative and subjective affections then we want to give the word a new meaning and a new power of expression by using all means at our disposal syntaxis, prosody, typography, arithmetic, orthography. The duality between prose and verse cannot continue to exist. The duality between contents and form cannot continue to exist therefore the form will have a direct-spiritual meaning for the modern writer. He will not describe an action, he will not describe at all, but he will write. Recreate collectiveness of the actions to word: constructive uniformity of contents and form.
We count upon the moral and aesthetical co-operation of those who co-operate in the spiritual renewal of the word.

Leiden-Holland, April 1920 Theo van Doesburg / Piet Mondriaan / Antony Kok

manifest II van ‚de stijl' 1920

literatuur

Het organisme van onze hedendaagsche literatuur teert nog geheel op de sentimenteele gevoelens eener verzwakte generatie.

het woord is dood

De naturalistische cliché's en de dramatische woordfilms die de boekenfabrikanten ons leveren per meter en per pond, bevatten niets van de nieuwe handgrepen van ons leven.

het woord is machteloos

De asthmatische en sentimenteele ik- en zij-poëzie die overal en vooral in Holland nog gepleegd wordt onder de invloeden van een ruimteschuw individualisme, gegist overblijfsel van een verouderden tijd, vervullen ons met weerzin.
De psychologie in onze romanliteratuur slechts berustend op subjectieve inbeelding, de psychologische analyse en meer belemmerende spraakrethoriek hebben ook de beteekenis van het woord gedood. De netjes naast en onder elkaar geplaatste zinnen deze dorre frontale zinsbouw, waarin de vroegere realisten hun tot zichzelf beperkte ervaringen uitdrukten zijn ten eenenmale ontoereikend en onmachtig om de collectieve ervaringen van onzen tijd tot uitdrukking te brengen. Evenals de oude opvatting van het leven

manifeste II de ‚de stijl' 1920

la littérature

L'organisme de la littérature contemporaine vit encore de la sentimentalité d'une génération affaiblie.

la parole est morte

Les clichés naturalistes et les films dramatiques de mots que les fabricants de livres nous fournissent par mètre et au poids ne contiennent rien des nouveaux coups d'audace de notre vie.

la parole est impuissante

La poësie asthmatique et sentimentale le ‚moi' et ‚lui' qui est toujours usitée partout et principalement en hollande est sous l'influence d'un individualisme craintif de l'espace résidu fermenté d'un temps vieilli et nous remplit de dégoût.
La psychologie dans notre littérature romanesque ne repose que sur l'imagination subjective, l'analyse psychologique et la rhétorique encombrante ont tué la signification du mot.
Ces phrases soigneusement mises l'une après l'autre et l'une en dessous de l'autre cette phraséologie frontale et sèche dans laquelle les réalistes anciens présentaien leurs expériences bornées à eux-mêmes sont entièrement impuissantes et ne peuvent exprimer les expériences collectives de notre temps.
De même que l'ancienne conception de la vie les livres sont basés sur la longueur, la durée, ils sont volumineux, la nouvelle conception de la vie réside dans la profondeur et l'intensité et ainsi nous voulons la poësie.
Pour construire littérairement les événements multiples autour de nous et à travers de nous il est nécessaire que la parole soit reconstituée, aussi bien suivant le son que suivant l'idée. Si dans l'ancienne poësie, par la domination des sentiments relatifs et subjectifs la signification intrinsèque de la parole est détruite, nous voulons par tous les moyens qui sont à notre disposition la syntaxe, la prosodie, la typographie, l'arithmétique, l'orthographie, donner une nouvelle signification de la parole et une nouvelle force à l'expression.
La dualité entre la prose et la poësie ne peut subsister; la dualité entre le contenu et la forme ne peut subsister. Alors pour l'écrivain moderne la forme aura une signification directement spirituelle, il ne décrira aucun événement,il ne décrira point, mais il écrira.
Il recréera en la parole le collectif des évènements: unité constructive du contenu et de la forme.
Nous comptons sur l'appui moral et esthétique de tous ceux qui collaborent à la rénovation spirituelle du monde.

Leyde-Hollande avril 1920 Theo van Doesburg / Piet Mondriaan / Antony Kok

zijn de boeken op de lengte den duur gebaseerd, ze zijn dik, de nieuwe levensopvatting berust op de diepte en de intensiteit, zóó willen wij de poësie. Om de menigvuldige gebeurtenissen om en door ons heen literair te construeeren is het noodig dat het woord, zoowel volgens het begrip als volgens de klank, hersteld wordt. Is in de oude poëzie, door overheersching van relative en subjectieve aandoeningen, de innerlijke beteekenis van het woord te gronde gegaan, wij willen met alle middelen die ons ten dienste staan – syntaxis, prosodie, typografie, arithmetica, orthografie, – het woord een nieuwe beteekenis en een nieuwe uitdrukkingskracht geven.
De dualiteit tusschen proza en vers kan niet voortbestaan; de dualiteit tusschen inhoud en vorm kan niet voortbestaan. Daarom zal voor den modernen schrijver de vorm een direct-spiritueele beteekenis hebben, hij zal geen handeling beschrijven, hij zal in het geheel niet beschrijven, maar schrijven zal hij. Het collectief der handelingen herscheppen tot woord: constructieve eenheid van inhoud en vorm.
Wij rekenen op de moreele en aesthetische medewerking van hen, die medewerken aan de geestelijke hernieuwing der wereld.

Leiden, April 1920 Theo van Doesburg / Piet Mondriaan / Antony Kok

De Stijl, III, pag. 49

manifest III tot een nieuwe wereldbeelding

Een nieuwe wereldbeelding is thans aangevangen.
De kapitalisten zijn bedriegers, maar de socialisten zijn eveneens bedriegers. De eersten willen bezitten, maar de tweeden willen ook bezitten. De eersten willen veel geld, veel menschen en veel biefstuk opslokken, maar de tweeden willen de eersten opslokken. Wat is erger? Zal het hun gelukken?
Het blijft ons totaal onverschillig. Wij weten slechts dit eene: alleen de dragers van den (nieuwen) geest zijn oprecht, zij willen slechts geven.
Belangeloos. Uit alle volkeren, in alle landen komen zij te voorschijn. Zij zijn vrij van bedriegelijke phrasen: zij spreken elkander niet aan met ‚broeder', ‚meester', of ‚partijgenoot'. Er wordt weder een geestelijke taal gesproken en in deze taal verstaan zij elkander.
De dragers van den nieuwen tijdgeest vormen geen sekte, geen kerk, geen school.
In de oude wereld waren geestelijke concentratie (Christus) en materieele concentratie (Kapitalisme), het bezit, de as waarom zich het geheele volk ontwikkelde. Thans is de geest verspreid. Ondanks dat zijn de dragers van den geest verbonden. Innerlijk. Er is voor Europa geen uitkomst meer. Concentratie en bezit, geestelijk en materieel individualisme waren de gronslagen van het oude Europa. Daarin heeft het zichzelf gevangen. Het kan er niet meer uit. Het gaat ten gronde. Wij kijken rustig toe. Waren wij er al toe in staat, we zouden niet willen helpen. Wij willen het leven van deze oude prostitué niet verlengen.
Reeds is in ons een nieuw Europa begonnen. De belachelijke- socialistische één-twee-drie-internationalen waren slechts uiterlijk; ze bestonden uit worden. De internationale van den geest is innerlijk, onuitgesproken. Zij bestaat niet uit woorden, maar uit beeldende daden en uit innerlijke kracht. Geestkracht. Daarmede wordt het nieuwe wereldschema gevormd.
Wij roepen de volkeren niet toe: ‚Vereenigt U' of ‚Sluit U bij ons aan', wij roepen de volkeren niets toe.
Wij weten: wie zich bij ons aansluit behoort reeds aanvankelijk tot den nieuwen geest. Met hen alleen laat zich het geestelijk lichaam van de nieuwe wereld vormen.
Werkt!

De Stijl, 1921

De Stijl, IV, pag. 125

rechenschaft der stylgruppe (holland) (fragment)

gegenüber der Union Internationaler fortschrittlicher Künstler (Intern. Künstlercongres, Düsseldorf, 29-31 Mai 1922)

I. Ich spreche hier für die Stylgruppe in Holland, welche entstanden ist aus der Notwendigkeit, die Konsequenzen der modernen Kunst zu ziehen, d.h. allgemeine Probleme in der Praxis zu lösen.
II. Für uns gilt der Bau, d.h. das Organisieren seiner Mittel zur Einheit (Gestaltung).
III. Diese Einheit ist nur möglich durch Unterdrückung subjektiver Willkür in den Ausdrucksmitteln.
IV. Wir geben alle subjektive Auswahl von Formen auf und bereiten die Verwendung eines objektiven universalen Gestaltungsmittels vor.
V. Diejenigen, die diese Konsequenzen des neuen Kunstgedankens nicht fürchten, nennen wir fortschrittliche Künstler.
VI. Die fortschrittlichen Künstler Hollands haben sich von vornherein auf einen internationalen Standpunkt gestellt. Auch während des Krieges (siehe Einleitung Stylband I, 1917).
VII. Die internationale Einstellung war gegeben durch die Entwicklung unserer Arbeit selbst. Also aus der Praxis gewachsen. Auch durch die Entwicklung der meist fortschrittlichen Künstler anderer Länder ergaben sich die gleichen Notwendigkeiten.

De Stijl, V, pag. 59

manifest III towards the formation of a new world

In the old world spiritual concentration (Christ) and material concentration (Capitalism) were the assets, the axis, around which the entire nation developed. Nowadays the spirit is extended. In spite of that the bearers of the spirit are united. Inwardly. Europe is lost. Concentration and property, spiritual and material individualism were the basis of old Europe. It has imprisoned itself in that. It cannot free itself any more. It is going to rack and ruin. We look on calmly. Even if we were able to help, we would not want to help. We do not wish to prolong the life of this old prostitute.

A new Europe has already begun to grow within us. The ridiculous, socialistic 1-2-3-internationals were only external; they existed of words. The international of the spirit is internal, unspoken. It does not exist of words, but of visual deeds and inner strength. Spiritual strength. With that the new worldscheme is being formed.

We do not call out to the nations: ‚Unite' or ‚Join us!' We do not call anything to the nations. We know: Those who join us, already belong to the new spirit. Only together with them is it possible to form the spiritual body of the new world.

Work!!

'De Stijl' 1921

manifeste III vers une nouvelle formation du monde

La concentration spirituelle (christ) et la concentration matérielle (capitalisme), la possession formèrent dans l'ancien monde l'axe, autour duquel tout le peuple évolua. Mais voilà que l'esprit s'est dispersé. Malgré cela les porteurs de l'esprit sont solidaires. Intérieurement. Il n'y a plus d'issue pour l'Europe. Concentration et possession, l'individualisme spirituel et matériel étaient les bases de l'ancienne Europe. En dedans il s'est bloqué. Il ne peut plus se délivrer. Le péril est fatal.

Nous regardons paisiblement; même s'il était en notre pouvoir, nous n'interviendrions pas. Nous ne prétendons pas allonger la vie de cette prostituée.

En nous pointe une nouvelle Europe. Les ridicules 1, 2, 3 internationales socialistes ne furent que fatras superficiel, vernissé de paroles. L'internationale de l'esprit est intérieure, intransposable en paroles. Loin d'être une redondance de vocables, elle se constitue d'actes plastiques et de force vitale intérieure. Force d'esprit. Ainsi se chématise le nouveau plan du monde. Nous n'en appelons pas aux peuples: ‚Réunissez-vous'! ou ‚Joignez-vous à nous'. Nous ne faisons aucun appel aux peuples. Nous savons que ceux qui se joindront à nous tout d'origine déjà à l'esprit. Par eux seuls sera modelé le corps spirituel du nouveau monde. Oeuvrez.

‚De Stijl' 1921

schöpferische forderungen von ‚de styl'

1. *Aufhören der Ausstellungen. Dafür: Demonstrationsräume für Gesamtarbeit.*
2. *Internationaler Gedankenaustausch über schöpferische Probleme.*
3. *Entwicklung eines universalen eindeutigen Gestaltungsmittels für alle Künste.*
4. *Aufhören der Trennung von Kunst und Leben. (Kunst wird Leben).*
5. *Aufhören der Trennung von Künstler und Mensch.*

De Stijl, V, pag. 62

vers une construction collective

(Manifeste V du Groupe ‚De Stijl')

I. En travaillant collectivement, nous avons examiné l'architecture comme unité créée de tous les arts, industrie, technique, etc. . . . et nous avons trouvé que la conséquence donnera un style nouveau.

II. Nous avons examiné les lois de l'espace et leurs variations infinies (c'est-à-dire) les contrastes d'espaces, les dissonances d'espaces, les compléments d'espaces etc.) . . . et nous avons trouvé que toutes ces variations de l'espace sont à gouverner comme une unité équilibrée.

III. Nous avons examiné les lois de la couleur dans l'espace et dans la durée et nous avons trouvé que les rapports équilibrés de ces éléments donnent enfin une unité nouvelle et positive.

IV. Nous avons examiné le rapport entre l'espace et le temps, et nous avons trouvé que l'apparition de ces deux éléments par la couleur donne une nouvelle dimension.

V. Nous avons examiné les rapports réciproques de la mesure, de la proposition, de l'espace, du temps et des matériaux et nous avons trouvé la méthode définitive de les construire comme une unité.

VI. Nous avons par la rupture de la fermeté (les murs etc. . . .) élévé la dualité entre l'intérieur et l'extérieur.)

VII. Nous avons donné la vraie place de la couleur dans l'architecture et nous déclarons que la peinture séparée de la construction architecturale (c'est-à-dire le tableau) n'a aucune raison d'etre.

VIII. L'époque de la destruction est totalement finie. Une nouvelle époque commence, celle de la construction.

Paris 1923 van Eesteren / Theo van Doesburg / G. Rietveld

de style 1917–1922 en zijn beweging

schilderkunst, architectuur, plastiek, monumentale beelding, muziek, literatuur, anti-philosofie, mechanisme, voorwerpen, dans

Documentatie. ‚De Stijl' werd opgericht uit een algemeene behoefte om tegenover alle vormkunst een nieuwe beeldingswijze te verdedigen en te verklaren.

Vormkunst: alle kunst die in natuur-ontleenden en geometrischen, kortom in gesloten vorm beeldt.

Nieuwe beelding: de kunst die in plaats van vorm het karakteristieke uitdrukkingsmiddel van elke kunstsoort stelt en daarmede alle dualiteit opheft.

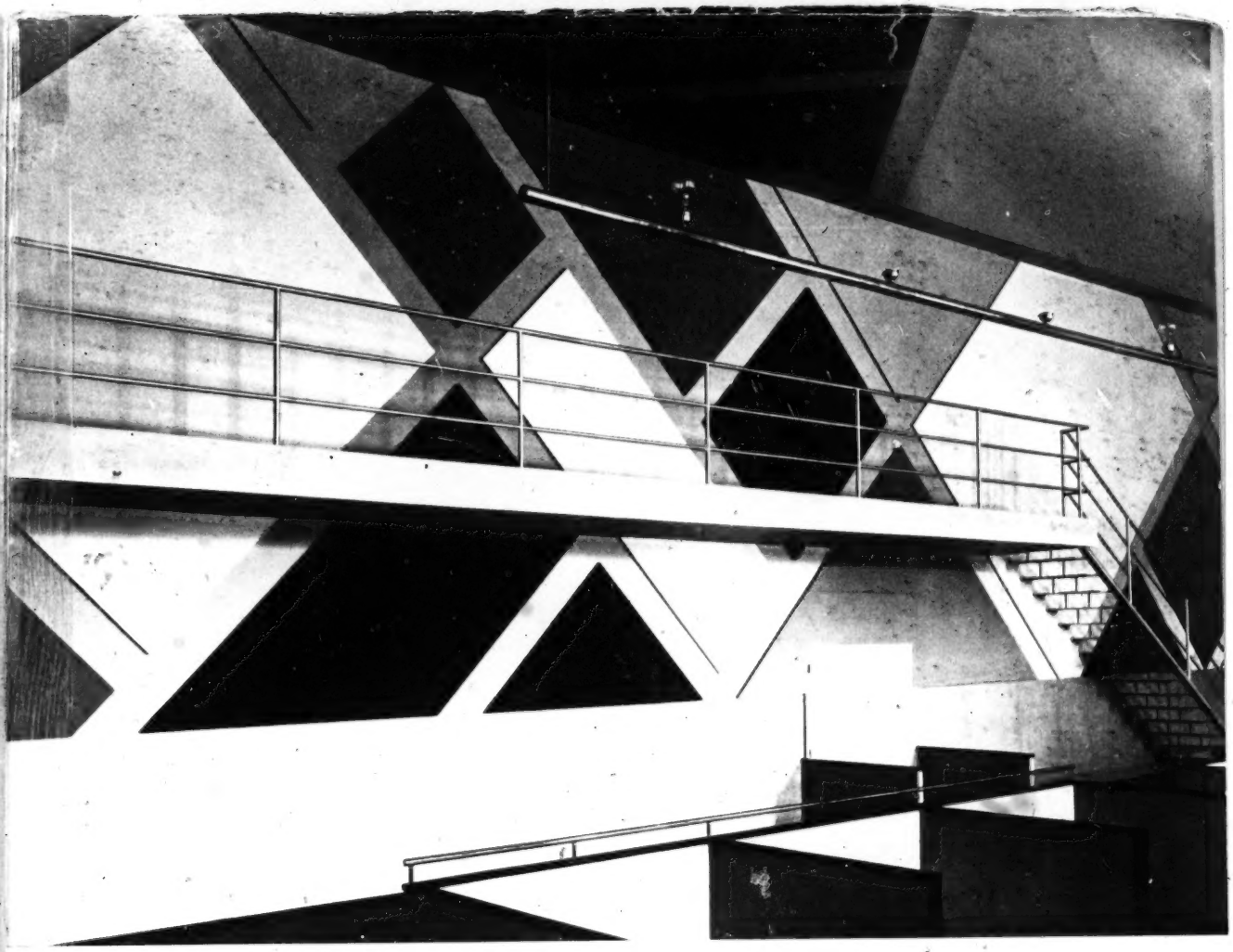
De nieuwe Beelding stelt zich tegenover de moderne kunst in al haar variaties, evenwel met de erkenning, dat zij van deze – in het bizonder van het kubisme – de zuiverste en wellicht de eenigste, consequentie is.

Slechts door deze consequentie werd het mogelijk algemeene waarden als generale basis voor alle kunsten vast te stellen. In deze ‚uitbreidingsmogelijk' vindt de nieuwe Beelding haar kracht.

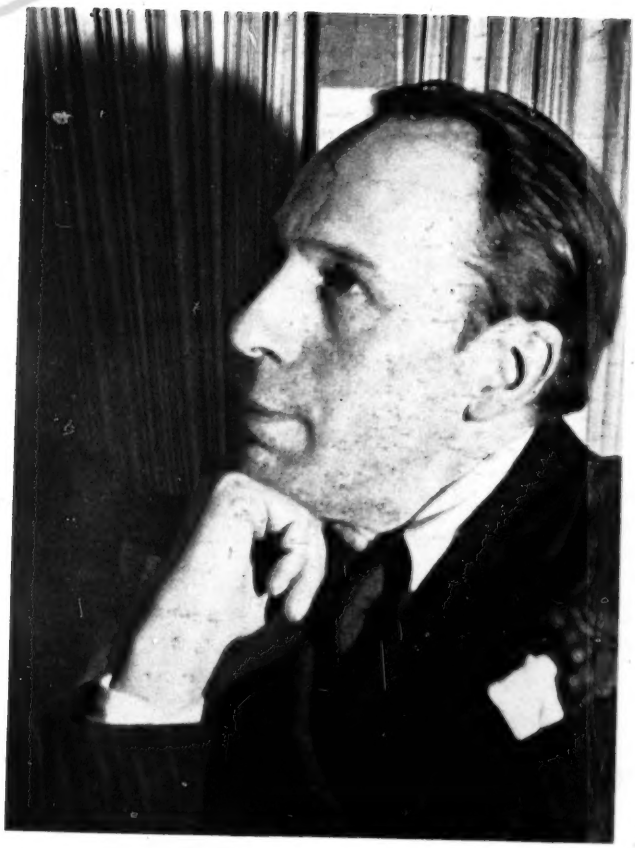
Hoewel verscheidene kunstenaars in verschillende landen, bewust en onbewust aan de nieuwe beeldende uitdrukkingswijze gearbeid hebben, kwam de schilder Piet Mondrian omstreeks 1913, als consequente doorvoering van het kubisme, het eerst tot realiseering der nieuwe Beelding als schilderij. Deze daad, die de waardeering had van de jongste kunstenaarsgeneratie van Holland wekte in de meest consequente kunstenaars het vertrouwen in de mogelijkheid eener nieuwe Beeldingswijze. Zoowel door het werk als door de formuleering werden zij zich volkomen bewust omtrent de positieve waarde en de ontwikkelingsmogelijkheid der nieuwe Beelding.

Zoo werd ‚De Stijl', die in Mondrian den vader der nieuwe beelding begroet, de gemeenschappelijke bekentenis eener a-nationale en a-individualistische (en in de verststrekkende consequentie: collectieve) uitdrukkingskracht.

De Stijl, V, pag. 177



van doesburg aubette te strasbourg 1928



theo van doesburg

MÉCANO

3 ROUGE

No ROT, RED 1922

No ROUGE, ROOD 1922

GÉRANT LITÉRAIRE: I. K. BONSET

MÉCANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG

ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL" KLIMOPSTRAAT 18, HAAG. — PARIS: LIBRAIRIE „SIX" 5 AV: DE LOWENDAL PARIS 7e

omslag van het tijdschrift mecano uitgegeven door van doesburg 1922

PRINCIPIËELE MEDE-

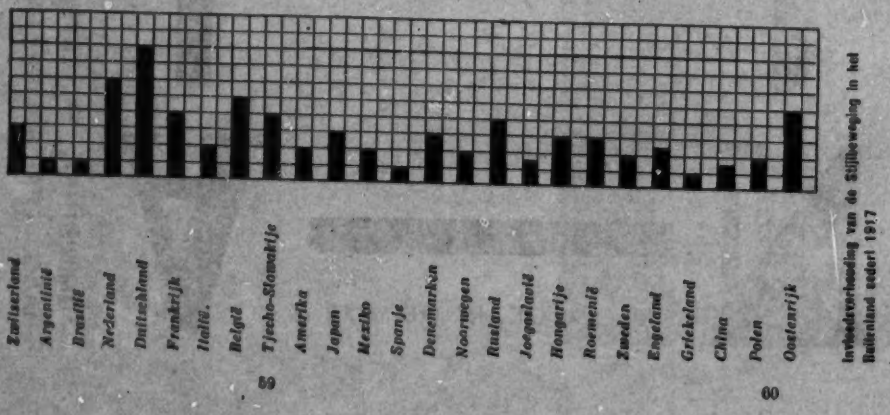
Van 1917-

1917 | Oprichter:

1	1917–18	A. Kok. O	J. J. P. Oud. O	B. v. d. Leck	P. Mondriaan O	V. Huszar O	Jan Wils
2	1918 19	A. Kok.	J. J. P. Oud.	G. Rietveld	P. Mondriaan	V. Huszar	Jan Wils
3	1919–20	A. Kok.	J. J. P. Oud.	G. Rietveld	P. Mondriaan	V. Huszar	I. K. Bonset
4	1921	Aldo Camini	H. Richter	G. Rietveld	P. Mondriaan		I. K. Bonset
5	1922	Aldo Camini	H. Richter	G. Rietveld	P. Mondriaan	V. Huszar	I. K. Bonset
6	1923–24 - 25	Aldo Camini	H. Richter	G. Rietveld	P. Mondriaan	C. v. Eesteren	I. K. Bonset
7	1925–26–27	Hugo Ball. †	Hans Arp.	G. Rietveld-Schräder	P. Mondriaan (tot 1925)	C. v. Eesteren	I. K. Bonset

Er altijd wat bij verder

de namen met O betreffen hen die de oprichting door hun directe medewerking ondersteunden.

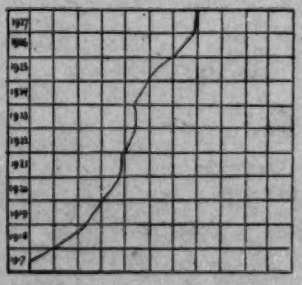


WERKERS AAN DE STIJL

1927-enz

Theo van Doesburg | **1927**

Rob. v. 't Hoff	G. Vantongerloo	Severini Gino	Doesburg				
Rob. v. 't Hoff	G. Vantongerloo	Severini Gino	Doesburg				
	G. Vantongerloo		Doesburg				
			Doesburg				
L.Lisaitsky	G. Vantongerloo		Doesburg				
G. Antheil	Kiesler	W. Gräff	Doesburg				
G. Antheil	Kiesler	W. Gräff	Doesburg	César Domela	Vordemberge Gilderwart	C. Brancusi	



Lijn van ontwikkeling van 1917 tot 1927

Studio » eindigde) verscheen een artikel van Piet Mondrinaan met eenige reproducties. Léonce Rosenberg publiceerde als eerste in zijn » Bulletin « artikelen van Mondrinaan en den schrijver.

Tentoonstelling New-York.

In September 1926 naar Strasbourg om door bemiddeling van Hans Arp verkregen opdracht, de ombeelding van een omvangrijk gebouw (Aubette), gemeenschappelijk ten uitvoer te brengen. Het is hier, dat de nieuwe denkbeelden, betreffende *interieur* de nieuwe beeldingarchitectonisch en tijdruimtelijk tot in haar uiterste consequentie, het *elementarisme*, een blijvenden vorm krijgen. Het jaar 1927 wordt door deze practische » propaganda « geheel opgeeischt.

In dit jaar, 1928 zullen aan deze werkzaamheid meerdere nummers gewijd worden.

Slotbemerking. Daar ik met deze notities slechts een objectieve stippeleering van feiten beoogde, heb ik critiek op de qualiteit of op het al dan niet zuivere der buitenlandsche stijlnavolgingen vermeden. Een bespreking in dezen zin volgt in een afzonderlijk artikel. Door mijn langdurig verblijf te Strasbourg, was ik niet in het bezit van het mij anders ten dienste staande materiaal, rede, waarom deze notities bij een eerstvolgende gelegenheid nog belangrijke uitbreiding en verzorging zullen behoeven.

van doesburg

fragmenten I

De mensch is gevangen in de illusie der waanverhoudingen van het individueele, de natuur. Voorheen trachtte de mensch zich door middel van den godsdienst van deze illusie te bevrijden. De godsdienst werd geacht een aandoening te vertolken, die boven de betrekkelijkheid van het individueele uit is. De godsdienst vermocht deze aandoening echter niet te vertolken dan door middel van de kunst in al hare vormen: muziek, het woord, de dans en de beeldende kunsten. Deze onmacht van den godsdienst om zelfstandig een aandoening boven de betrekkelijkheid van het individueele uit, te vertolken, wordt door de nieuwe beelding overwonnen.

De moderne kunst is de rechtstreeksche bemiddelaarster tusschen den mensch en het volstrekte. De moderne kunstenaar vernietigt de illusie der waanverhoudingen. Zijn esthetisch bewustzijn reageert slechts op het bovenbetrekkelijke, het universeele. Door de vernietiging van de illusie der waanverhoudingen van het individueele, de natuur, brengt hij de elementair-beeldende verhoudingen, waaraan de wereld onderworpen is naar voren. Hij herstelt de wereld volgens zuiver aesthetisch beginsel, door de verhoudingen van uitersten (dissonanten) of overeenkomsten (consonanten) in kleur of vorm.

In de aesthetische aandoening die de beschouwer door een zuiver beeldend kunstwerk ondergaat, herstelt deze zich onmiddellijk – bewust of onbewust; meestal eerst onbewust en later meer intellectueel-bewust, – in het volstrekte.

Omdat alleen de moderne, abstracte, kunst tot deze bemiddeling in staat is, aangezien in haar het bizondere (natuurlijke) vernietigd is, is deze meest volmaakte kunstuiting aangewezen in de toekomst de ritueele handelingen van den godsdienst te vervangen en in andere vormen als dansfiguren, beeldend gebarenspel, zuiver aesthetisch op te lossen.

Het spreekt vanzelf, dat de kunst, eenmaal die hoogte bereikt hebbende, nimmer tot een betrekkelijke voorstelling of tot een symbolische afbeelding kan terugkeeren, aangezien, zoowel uit aesthetisch als uit nieuw-religieus standpunt, het profaneeren van het volstrekte door de illusie der waanverhoudingen de waarheid verzwakt.

De Stijl, I, pag. 47

fragments I

Modern art is the direct medium between man and absoluteness. The modern artist destroys the illusion of delusive proportions. His aesthetical sense reacts only to the super-relativeness, the universalness. By destroying the illusion of delusive proportions of individuality, nature, he brings forward the elementary plastic proportions, to which the world is submitted. He sets the world right according to pure aesthetical principles with the aid of the proportions of extremes (discords) or conformities (consonants) in colour and form.

By being aesthetically affected by a purely visual work of art, the contemplator immediately sets himself right – consciously or unconsciously; in the most cases first unconsciously and later more intellectually conscious – in absoluteness.

Because only the modern, abstract art can enable this mediation, seeing the that special (natural) in it has been destroyed, this most perfect expression of art is designated in the future to replace the ritual proceedings of divine service and to dissolve them – purely aesthetically – into other forms, such as dance-figures, plastic pantomines.

It goes without saying, that art, once it has reached it's height, can never again return to a relative representation or to a symbolic illustration, since by profaning the absoluteness by means of the illusion of the delusive proportions – from an aesthetical, as well as from a new-religious point of view – the truth is being weakened.

fragments I

L'art moderne est l'intermédiaire direct entre l'homme et l'absolu. L'artiste moderne détruit l'illusion des relations chimériques. Sa conscience esthétique ne réagit qu'au superrelatif, à l'universel. En détruisant l'illusion des relations chimériques de l'individuel, la nature, il met en avant les relations plastiques élémentaires auxquelles le monde est assujetti. Il rétablit le monde d'après un principe purement esthétique, par les proportions des extrêmes (dissonnances) ou des concordances (consonnants) en couleur ou en forme.

Dans la sensation esthétique qu'une oeuvre d'art purement plastique fait subir au spectateur, celui-ci se remet immédiatement dans l'absolu – consciemment ou inconsciemment, le plus souvent d'abord inconsciemment et ensuite d'une manière consciente plutôt intellectuelle.

Comme l'art abstrait moderne est seul capable de cet intermédiaire, puisque l'extraordinaire (le naturel) a été détruit en lui, c'est cette manifestation d'art la plus parfaite qui est indiquée de remplacer dans l'avenir les actions rituelles de la religion et de les dissoudre d'une manière purement esthétique dans d'autres formes, comme les figures de danse, la mimique plastique.

Il va sans dire que l'art qui s'est une fois élevé à cette hauteur, ne pourra jamais retourner ni à une figuration relative, ni à une représentation symbolique, puisque, aussi bien du point de vue esthétique que du point de vue néo-religieux la profanation de l'absolu affaiblit la vérité par l'illusion des relations chimériques.

fragmenten II

Slechts die gedachte heeft beteekenis voor de ontwikkeling van het menschelijk bewustzijn, welke van binnenuit het wezen der geheele kultuur een nieuwe gestalte kan geven. De gedachte welke tot deze gestalte-geving in staat is, is uiteraard de beeldende. Dat beteekent: zij kàn niet een staatkundige, juridische, wijsgeerige, of religieuze zijn, zij moet beeldend zijn. En dat deze gedachte ook inderdaad een beeldende is, bewijst de nieuwe uitdrukking in de schilderkunst, waarin de nieuwe kultuurgedachte verschijnt. De nieuwe gedachte wordt door deze verschijning: reëel. Zij verschijnt op zichzelf, zonder illusie, zonder vervaging (stemming), zonder versiering, zonder schijn van iets buiten zichzelf. Noch de staatkundige, noch de juridische, noch de wijsgeerige of religieuze gedachte is aan de verschijning toe.
Aan de verschijning gaat de beeldende gedachte vooraf en daar deze thans op zichzelf verschijnt, wordt het wezen der nieuwe kultuur openbaar. In de beeldende kunst is de nieuwe kultuurgedachte aan de verschijning toe. Alle andere functies van het menschelijk bewustzijn zullen zich slechts, gericht op de nieuwe beeldende kunst, kunnen ontwikkelen.

De Stijl, II, pag. 24

beelding van innerlijkheid en uiterlijkheid

De zuivere moderne kunst is beelding van innerlijkheid uit. Daarin onderscheidt zij zich van de quasi-moderne kunst. De onzuivere moderne kunst is geen beelding van innerlijkheid uit. Beelding van innerlijkheid uit, is klaar, logisch en vast. Zij openbaart zich door verstrakking van de lijn tot de rechte, door verdieping van de kleur tot de pure en door deze beide in evenwichtige verhouding tot elkaar. Beelding van uiterlijkheid af is onklaar, willekeurig, onvast. Beide treft men aan in onzen tijd.
Beelding van innerlijkheid uit, is, noodwendig, gedecideerd, bepaald en daarom sterk. Beelding van uiterlijkheid af (afbeelding van uiterlijkheid) is willekeurig, grillig en daarom slap. Hierin ligt ook de maatstaf voor het Barok.
Alle Barok ontstaat door beelding van buitenaf, door afbeelding te kultiveeren.
Stijl ontstaat door beelding van binnenuit, door uitbeelding te kultiveeren.
Beelding van innerlijkheid uit is oorspronkelijk. Beelding van uiterlijkheid af is onoorspronkelijk.
De eerste ontstaat. De tweede wordt gemaakt. In de eerste is beeldende ervaring voorondersteld.
De tweede wordt gemaakt buiten beeldende ervaring om.

De Stijl, II, pag. 48

antwoord aan mej. edith pijpers en allen, die haar standpunt innemen

De nieuwe beelding mist inderdaad nuance. Dit is een eigenschap van het stadium, waarin de schilderkunst nog met vage middelen te werk ging, de hoofdeigenschap der schijnbeelding. Hiervoor kwam reeds met de luministen in de plaats: de zucht naar klaarheid, bepaaldheid van kleur; klaarheid, bepaaldheid van vorm en lijn en ten slotte klaarheid, bepaaldheid van compositie (zie Mondriaan's exacte beschrijving dezer ontwikkeling). Wat in de oude schilderkunst nuance, toonschakeering van licht tot donker, van geel tot bruin was, is in de nieuwe beelding verdiept tot in bepaaldheid-stelling van verhouding, reeds voorbereid door de luministen, door tegenstelling van complementkleuren. Toon, nuance, is in de nieuwe beeldende schilderkunst veredeld tot een totaalindruk van pure kleuren, blauw, rood en geel, welke abstract verschijnen als zwart, grijs en wit. Dat de moderne kunst niets van den fetisch heeft, noch van de primitieve argeloosheid komt, omdat onze levenshouding zich gedurende eeuwen in de richting van het redelijk evenwicht bewogen heeft en uit de dompige atmosfeer van bijgeloof en dwang tot een verdiept bewustzijn gekomen is. Het beeld als Goddelijk symbool kan voor den 20sten eeuwschen mensch slechts beteekenen: het profaneeren van het goddelijke of volstrekte, onverschillig of hij zich het volstrekte objectief, subjectief, of als de wisselwerking van beide voorstelt. Hieruit volgt, dat wij ons met uitsluitend aesthetische bedoelingen tegenover een beeld (kunstwerk) te plaatsen hebben. De primitieve argeloosheid, die samenging met de middeneeuwsche dwangmaatregelen, een zwelgende priesterkaste, rad en pijnbank, was er een, voortkomend uit duisternis en natuurlijk instinct, waarboven de menschheid als geheel, steeds meer en meer uitwies.

fragments II

→ **Only that idea, which is able to give a new form to the nature of the entire culture from within, is of importance to the development of human cognition. The idea which can bring about this new form, is naturally the plastic idea. That means, that this idea can not be political, juridical, philosophical or religious, but it must be plastic. And that this idea really is plastic, is proved by the new expression in painting, in which the new cultural idea appears. By this appearance the new idea becomes: real. It appears by itself, without illusion, without being blurred (atmosphere), without adornment, without any pretence. Neither the political, nor the juridical, nor the philosophical or religious idea has as yet appeared.**

The plastic idea precedes the appearance and because the former now appears by itself, the nature of the new culture is disclosed. In plastic arts the new cultural idea has reached the appearance. All other functions of human cognition will only be able to develop when directed towards the new plastic arts.

rendering of inwardness and of the exterior

→ **Pure modern art is rendering that originates from inwardness, this is where it differs from art pretending to be modern. Impure modern art is not a rendering that originates from inwardness. All rendering that originates from inwardness is clear, logical, and firm. It manifests itself by the straightening of the line, by the deepening of the colour till it is pure, and by these two, in a well-balanced mutual relation. All rendering that originates from the exterior is turbid, arbitrary, wavering. Both can be found in our time. All rendering that originates from inwardness is, by necessity, decided, definite, and therefore strong. All rendering that originates from the exterior (representation of the exterior) is arbitrary, capricious and therefore weak. This standard can, as well, be applied to the baroque.**
All baroque finds its origin in rendering the exterior, by the cultivation of representation.
Style springs from the rendering of inwardness, by the cultivation of rendering itself.
All rendering that originates from inwardness is original.
All rendering of the exterior is not original.
The first arises. The second is made. In the first, visual experience is implied. The second is made without concern of visual experience.

fragments II

→ **La pensée qui puisse donner du dedans une nouvelle forme à l'essence de la culture entière, c'est elle seule qui est significative du développement de la conscience humaine. La pensée qui est capable de donner cette forme est par la force des choses la pensée plastique. Cela veut dire qu'elle ne peut être politique, juridique, philosophique ou religieuse, elle doit être plastique. La nouvelle expression dans la peinture dans laquelle apparaît la nouvelle pensée de la culture prouve que cette pensée est en effet plastique. La nouvelle pensée devient réelle par cette apparition. Elle apparaît d'elle-même, sans illusion, sans estompement (ambiance) sans embellissement, sans avoir l'air de quelque chose en dehors d'elle-même. Ni la pensée politique, ni la pensée juridique, ni la pensée philosophique ou religieuse n'en est à l'apparition.**
La pensée plastique précède à l'apparation et comme celle-là apparaît d'elle-même, l'essence de la nouvelle culture se révèle. Dans l'art plastique la nouvelle pensée de la culture en est à l'apparition. Toutes les autres fonctions de la conscience humaine ne pourront se développer que si elles visent le nouvel art plastique.

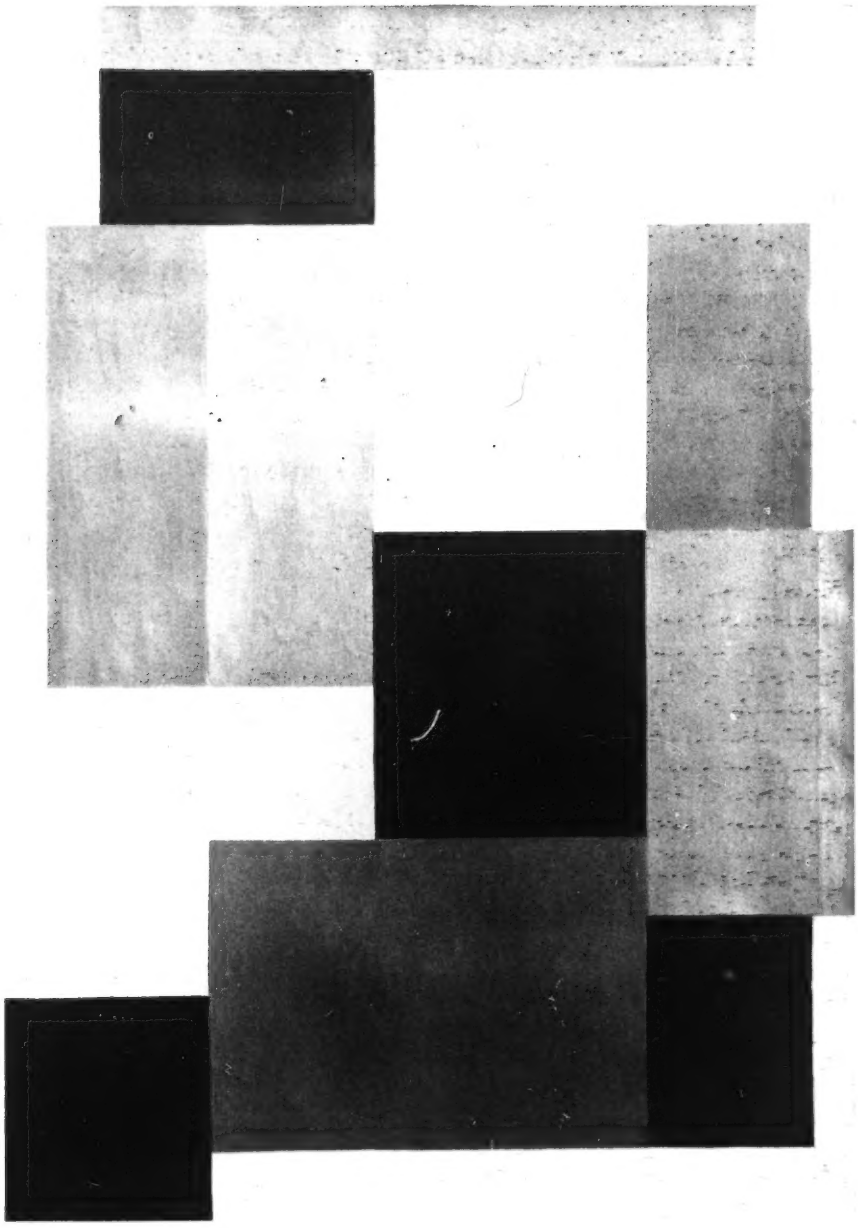
Dat de moderne kunst, die primitieve argeloosheid, – dikwijls het masker der onwetendheid en brute willekeur mist, kan haar ontwikkeling tot de uitdrukking van het zuiver geestelijke slechts ten goede komen. De nieuwe beelding is dan ook de eerste openbaring eener frissche, oprechte, maar bovenal logische levensopvatting van een nieuwe menschheid, die het ‚individualisme', als levenssysteem buitensluitend, ook niet de gevolgen (Nero, brandstapel, Renaissance, dilettantisme, autocratische oorlogen, perverse kunst(?)uitingen en -wendingen enz. enz.,) van dit sentiment-systeem te dragen zal hebben. Hieruit behoeft niet te volgen, dat de toekomstige kunst de persoonlijkheid behoeft te ontkennen, voor zoover die persoonlijkheid de harmonische ontwikkeling van Kultuur en Kunst niet remt, maar bevordert.
Waar toegegeven wordt, dat het zuiver geestelijke gezocht wordt (‚de moderne kunst is geest, het zuiver geestelijke wordt gezocht' enz.) is het verwijt, dat de nieuwe beelding het verhevene missen zou, geheel ongegrond, want welke meer ‚verheven' inhoud zou er voor kunst en samenleving te eischen zijn dan geest?

Hoe zou deze stijl-eenheid zich kunnen vertoonen, indien de ontwikkeling van de kunst in haar geheel, de kunstenaars niet dwong de algemeene grondvormen en verhoudingen, die de natuur achter haar floers van grilligheid voor de visueele aanschouwing verbergt, als bouwstof voor zijn kunst te bezigen. Als bouwstof, d.i. als middel, niet als doel.

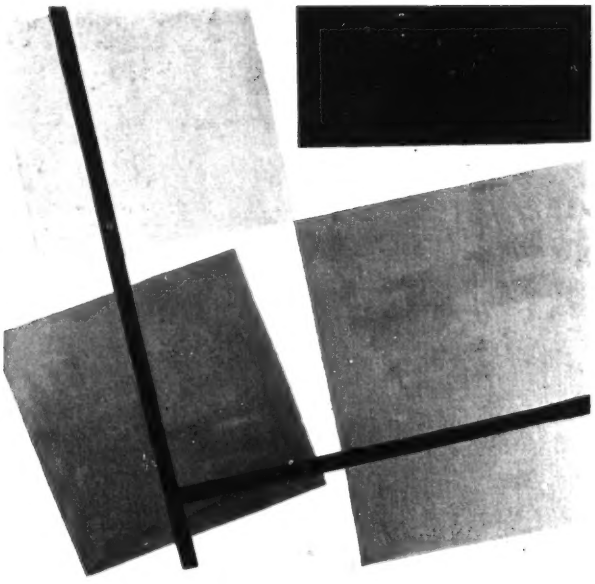
De vormen van de oude kultuur vallen uiteen omdat het wezen van een nieuwe kultuur reeds innerlijk in de menschheid aanwezig is. De openbaring van dit conflict is de wereldkamp dien wij thans medemaken. Openbaren doet de nieuwe kultuur zich door enkelen. Zij zijn de dragers van een nieuwe wereld, een nieuwen tijd. De schijn wordt voor het wezen verwisseld. De vaagheid wordt bepaaldheid, Nuance wordt kleur. Schijnruimte wordt ruimte. Schijndiepte, diepte. Emotie, bewustzijn. Drift, rede. Oorlog, recht. Natuur, stijl.

Indien de nieuwe beelders ‚meetkunde' gebruiken, staan zij gelijk met een renaissancist die anatomie gebruikte. Evenmin als men door een groote dosis anatomische kennis een renaissancistisch kunstwerk kan maken, zoo min zal men met de kennis van alle wiskunde (de vierdimensionale incluis) een modern kunstwerk kunnen maken. Uit meetkunde kan men geen schilderij samenstellen, met (behulp van) meetkunde echter wel. De middelen kan men leeren, het gebruiken dier middelen is het erfelijk bezit van het genie. In kunst gaat het er slechts om alles, zoowel de natuur als de wetenschap, als middel en niet als doel te gebruiken. De kunst heeft zichzelf ten doel. Het is daarom dat zij zich in den loop der tijden van alle secundaire oogmerken: het opwekken van religieuze aandoeningen, het opwekken van gevoelens van humanitairen aard enz. enz. heeft afgewend. De beeldende kunst moet haar aesthetischen inhoud door haar eigen, reine kleur- en vormmiddelen tot uitdrukking brengen. Daarom is elke littéraire, symbolische of religieuze vergeestelijking, elke caricaturale, gestyleerde, academische of quasi-monumentale uitdrukking, de verloochening van de macht der beeldende kunst zelf en heeft met de absolute beelding niets te maken. Die uitdrukkingswijzen hadden nut in een tijd van onbewust zoeken naar een uitdrukkingsvorm van de kunstidee. In dezen tijd van bewust gevonden-hebben, zijn ze als absurde surrogaten te beschouwen.

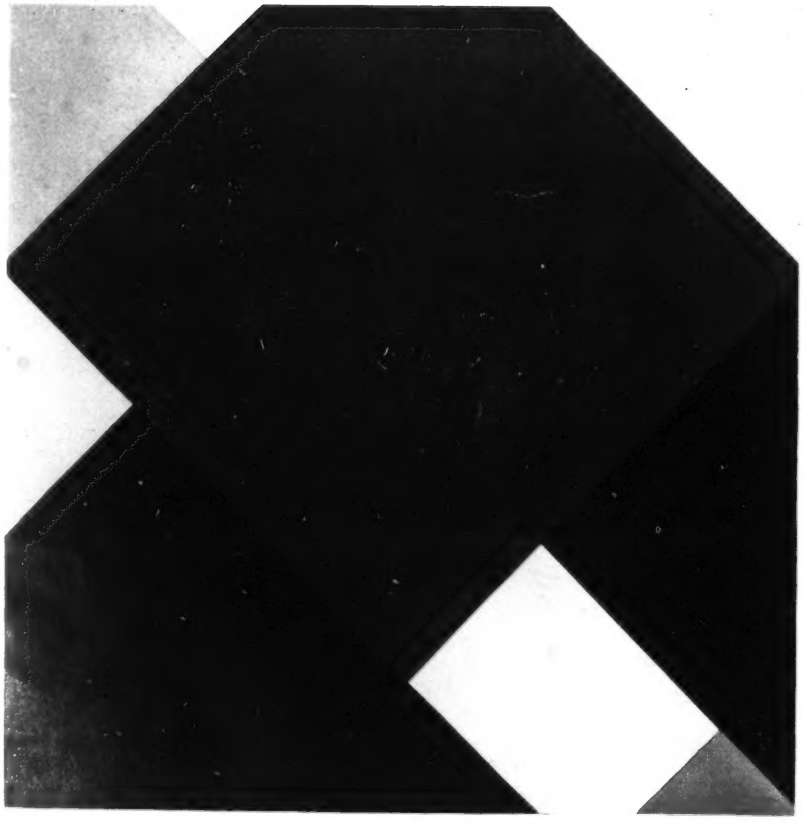
Om denzelfden reden (innerlijke kultuur van den geheelen mensch) waarom de schilders van onzen tijd gekomen zijn tot redelijke verhoudingsbeelding (van kleur en vlak-ruimte) om denzelfden reden zullen de componisten van dezen tijd gedwongen zijn tot een redelijke verhoudingsbepaling van de muzikale middelen (klank-stilte). Dit is de nieuwe geluidszekerheid waaruit de nieuwe toonkunst zal ontstaan.
Om denzelfden reden waarom de componisten tot een exacte toonkunst zullen komen, zullen de architecten door een redelijke verhoudingsbepaling van ruimte en massa, wederkeerige opheffing van stand en maat, wisselwerking van massa en vlak, tot een nieuwe plastiek, tot een nieuwe bouwkunst komen.
Om denzelfden reden waarom de bouwkunstenaars tot een nieuwe ruimteplastiek gedwongen zijn, zullen de dichters tot een objectieve, functioneele poëzie komen. In de literatuur zal in het woord de innerlijke klank hersteld worden, d.w.z. het woord zal een geestelijken zin krijgen.
Om denzelfden reden waarom de dichters tot een nieuwe poëzie zullen komen, zullen de denkers komen tot het



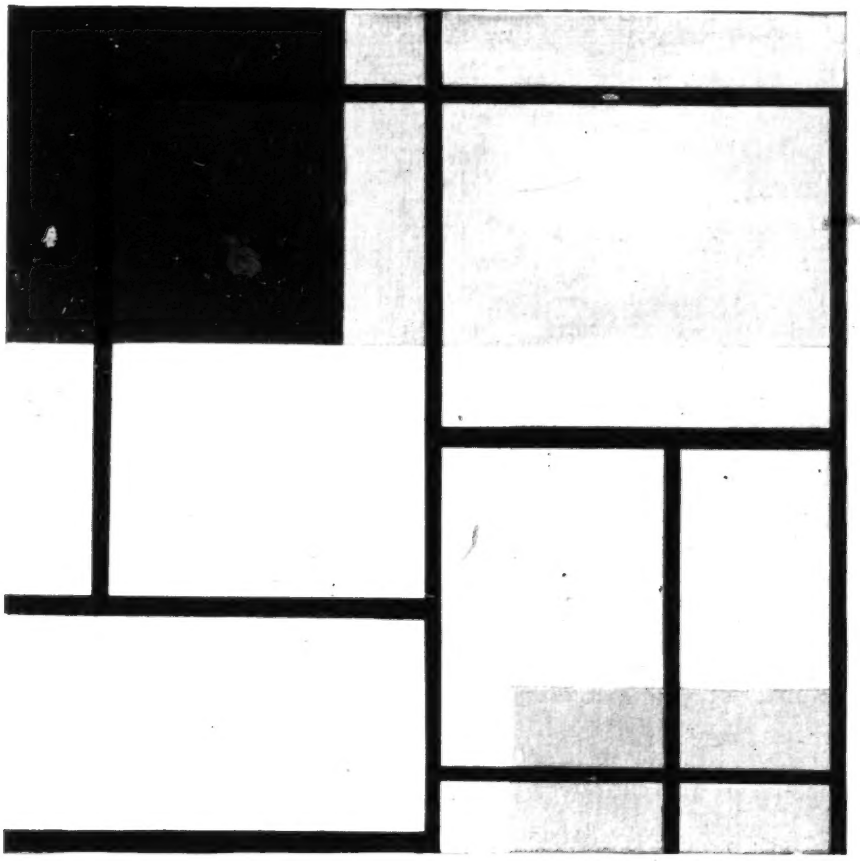
van doesburg compositie 1921



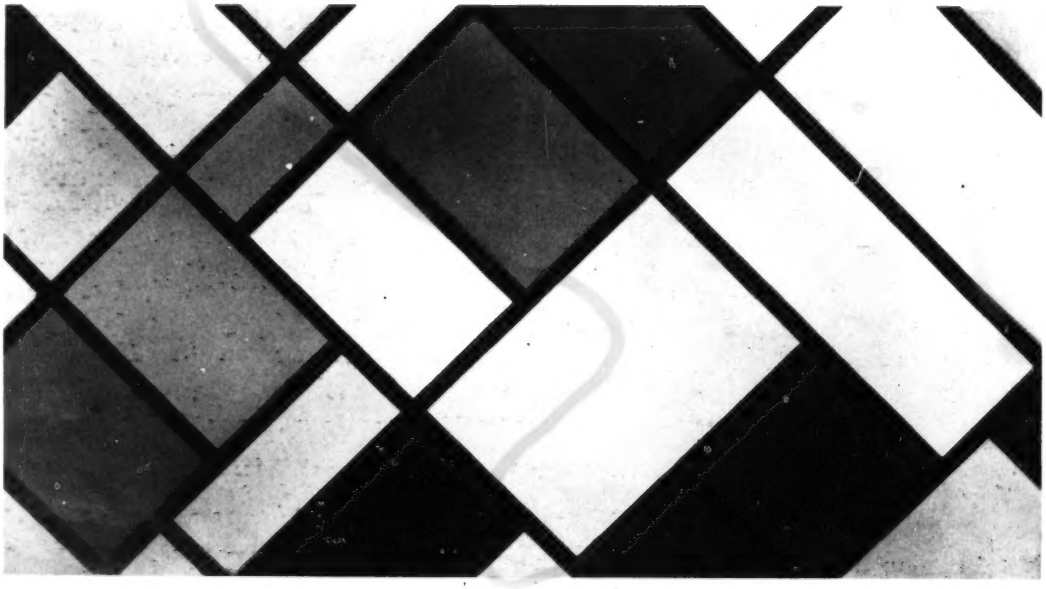
b



a



van doesburg a. compositie 1924 b. arithmetische compositie 1930 c. composition simultané 1929



van doesburg contra compositie 1925

la plastique provenant de l'intérieur et de l'extérieur

→ **L'art moderne pur est la plastique provenant de l'intérieur.. C'est en ceci qu'il se distingue de l'art quasi-moderne. L'art moderne impur n'est pas une plastique provenant de l'intérieur. La plastique provenant de l'intérieur est nette, logique et solide. Il se révèle par la rigidité de la ligne qui devient droite, par l'intensité de la couleur qui devient pure et par l'équilibre de leurs rapports. La plastique provenant de l'extérieur est obscure, arbitraire et peu solide. Nous rencontrons les deux de nos jours.**
La plastique provenant de l'intérieur est indispensable, arrêtée, déterminée et pour cela forte.
La plastique provenant de l'extérieur (imitation de l'extérieur) est arbitraire, capricieuse et pour cela inerte. Ici se trouve la base du baroque. Tout le baroque naît de la plastique provenant de l'extérieur, en cultivant l'imitation. Le style naît de la plastique qui provient de l'intérieur, en cultivant la répresentation.
La plastique qui provient de l'intérieur est originale.
La plastique qui provient de l'extérieur est peu originale.
La première naît. La seconde est faite. Dans la première une expérience plastique est présupposée. La seconde est faite en dehors de l'expérience plastique.

bewustzijn van hun oorspronkelijke opgave: het zoeken naar de redelijkheid en doelmatigheid van het leven, om daaruit de planmatigheid der levensconstructie vast te stellen.
Om denzelfden reden waarom de denkers zich van hun opgave zullen bewust worden, zullen de tooneelspelers gaan beseffen, dat het niet op hun weg ligt, de aap van de realiteit te zijn, maar dat hun rijk ligt in de metamorphose, in de bewegende plastiek, verkregen door wisselende (bewegende) verhoudingen van stand en tegenstand.
Zoo zal ten slotte door samenwerking van alle kunsten een totaal-beelding ontstaan.

De Stijl, II, pag. 65 vlg.

aanteekeningen over monumentale kunst

naar aanleiding van twee bouwfragmenten

Het een is niet zonder het ander.
Het nieuwe beeldingsbewustzijn houdt in: samenwerking aller plastische kunsten om op den grondslag van evenwichtige verhoudingen tot een zuiveren monumentalen stijl te geraken.
Een monumentale stijl houdt in: evenredige arbeidsverdeeling der verschillende kunsten.
Evenredige arbeidsverdeeling houdt in, dat elk kunstenaar zich tot zijn eigen gebied beperkt.
Deze beperking houdt in: beelding met de vak-eigen middelen.
Beelding met de vak-eigen middelen houdt in: ware vrijheid; zij bevrijdt b.v. den architect van veel dat niet tot zijn beeldingsmiddel, – zoo b.v. de kleur, – behoort en waaromtrent hij uit constructief en aesthetisch oogpunt andere inzichten zal hebben dan den schilder.
Deze theorieën zijn door architecten van beteekenis reeds lang geleden verkondigd, doch in praktijk bleef het – op enkele uitzonderingen na – bij het oude, de architect nam ook de plaats van schilder en beeldhouwer in, wat natuurlijk tot de meest willekeurige resultaten leiden moest, zoo b.v. tot een picturale, sculpturale, in één woord destructieve bouwkunst. Elke kunst eischt den geheelen mensch, zoowel architectuur, schilder- als beeldhouwkunst. Eerst wanneer dit, evenals in de oudheid, weder beseft wordt, kan er van ontwikkeling in de richting van een monumentale architectuur, van stijl sprake zijn. Dan vervalt ook vanzelf het begrip van toegepaste kunst en elk ondergeschikt-zijn van en aan welke kunst dan ook.

De Bouwkunst geeft constructieve, dus gesloten plastiek. Daarin is zij neutraal tegenover de schilderkunst, die geeft, open plastiek door vlakke kleurbeelding. Daarin is de schilderkunst neutraal tegenover de bouwkunst. De bouwkunst voegt aaneen, bindt. De schilderkunst maakt los, ontbindt. Doordat zij in wezen een verschillende functie hebben te verrichten, is juist een harmonische verbinding mogelijk. Harmonische verbinding ontstaat niet, door karakteristieke gelijkheid, maar juist door karakteristieke tegendeeligheid. In deze tegendeeligheid, in deze complementaire verhouding van bouwkunst en schilderkunst, van plastischen vorm en vlakke kleur, vindt de zuivere monumentale kunst haar basis.

Bij consequente doorzetting en ontwikkeling dezer complementaire samengang van architectuur en schilderkunst zal, in de toekomst, het doel der monumentale kunst: den mensch in (inplaats van tegenover) de beeldende kunst te plaatsen en hem daardoor aan haar te doen deelnemen, op zuiver modernen grondslag bereikt kunnen worden. In wat wij hier doen zien is reeds veel bereikt en nog meer . . . . geleerd. Tocht moet dit nog als een begin van monumentaliteit beschouwd worden.

De Stijl, II, pag. 10 vlg.

farben in raum und zeit

Die gestaltende Raum-Zeitmalerei des 20. Jahrhunderts ermöglicht es dem Künstler, seinen grossen Traum, den Menschen statt vor, in die Malerei hineinzustellen, zu verwirklichen.
Letzten Endes ist doch nur die Oberfläche für die Architektur entscheidend, der Mensch lebt nicht in der Konstruktion, sondern in der Atmosphaere, welche durch die Oberfläche hervorgerufen wird!

De Stijl, nummer Audette, pag. 36

denken – aanschouwen – beelden

Het is een verkeerd inzicht het wezen van het denken met aanschouwen te vereenzelvigen, evenals het een verkeerd inzicht betreffende het aanschouwen het aanschouwen is, dit met zinnelijke natuurbeelding te vereenzelvigen. Dit laatste is een opvatting van klassieke en roomsche herkomst, waartegen het protestantisme te velde trok (beeldenstorm).

De Stijl, II, pag. 23

eenige losse gedachten over moderne architectuur

In verband met het zomerhuis te Huis ter Heide, architect Robt. van 't Hoff

De waarheid der architectuur berust op het begrip van constructie. Zal de nieuwe vormbepaling er een van innerlijkheid uit zijn, zoo zal zij door de constructie, door de samenstelling worden veroorzaakt. Hoe logischer deze samenstelling is, hoe meer de waarheid benaderd wordt.
De schoonheid der architectuur, – de kunst in 't algemeen, – berust op het begrip van verhouding. Hoe evenwichtiger deze verhouding is, hoe meer de (architectonische) schoonheid zich zal manifesteeren. Wanneer het een niet gaat ten koste van het ander, wanneer noch het een noch het ander domineert (en dit geldt zoowel voor de kleur als voor den vorm) kan er van een harmonische architectuur, van stijl gesproken worden.
Het plan, de plattegrond – het tot bepaaldheid stellen der ruimten – is de fundamenteele waarde waaruit de plastische massa's in onderling evenwicht een harmonisch geheel te vormen hebben. Hierbij vervalt vanzelf elke decoratieve, ornamentale détail (schijn)-plastiek, moedwillig aangebracht om het effect van buiten af te verhogen. Dit laatste is een kenmerk der rustieke, decoratieve bouwkunst, die zich van monumentale, beeldende hierdoor onderscheidt: dat bij de eerste (Bailly Scott, Amsterdamsche School enz.) a priori gedacht is aan het effect van het huis als ding in harmonie met de omgeving als samenvloeiend met het landschap. Bij de tweede heeft juist het tegenovergestelde plaats: de planmatig-beredeneerde oplossing der functioneele deelen, bepalen de plastiek, de onderlinge verhouding der massa's en het huis vindt op deze wijze een harmonie in zich zelf. Het vormt alzoo een tegenstelling met de natuur. De verhouding van de eerste tot de tweede is die van natuur tot cultuur.

De Stijl, I, pag. 31

over het zien van nieuwe kunst

‚Der Geist ist ein unendlich Höheres als die Natur, in ihm manifestiert sich die Göttlichkeit mehr als in der Natur' (Hegel). Het laat zich dus begrijpen, dat werken, die volgens den geest gemaakt zijn, van de uiterlijke natuurvormen zullen afwijken en wel meer, minder of geheel, naarmate de geest tot meerdere bepaaldheid gekomen is. Zoo wordt het ieder duidelijk, dat werken als de hier gereproduceerde, niet zintuigelijk (materieel), beschouwd moeten worden. De reden, waarom men de moderne kunst in haar verschillende stadia van geestelijke bewustwording niet begrijpt, schuilt hoofdzakelijk in het feit, dat men deze kunstwerken, die noodzakelijk zoo en niet anders uit den geest ontstonden, met de oogen bekijkt, in plaats van ze met hetzelfde waaruit ze ontstonden, met den geest, te aanschouwen. Het gevolg hiervan is, dat menigeen, nog gevangen in een materialistische of natuurlijke kunstopvatting (volgens sentiment, stemming, het hart, emotie enz. enz.) het onverstaanbare van zichzelf (den geest) aanziet voor ‚formalisme', ‚mechanisatie', ‚decoratie', ‚mathematica', ‚systematica' en wat dies meer zij.

De Stijl, II, pag. 65

moderne wendingen in het kunstonderwijs

Vóór de ontbinding van een kultuur intreedt, ontstaat er een, meestal kort, tijdperk van verweekelijking. Het vrouwelijk element krijgt de overhand. Het gebaar wordt theatraal. Het pathos onecht. De sentimentaliteit, het geteem, nemen vage, onbepaalde vormen aan. In de schilderkunst gaan Vorm en Kleur te gronde. Vorm vervloeit tot een grillig spel van slappe lijnen; Kleur wordt afgestemd tot grauw.
En in deze vaagheid gaan zelfs de karakteristieke trekken verloren van dàt tijdperk waarin deze schijnwaarden eener zelfgenoegzame en burgerlijke cultuur, gebaseerd op de, den geest verlammende opeenvolging van aandoeningen, nog beteekenis hadden.
Twee ziekten treden chronisch op: ruimteschuwheid, kleurenvrees.
En met het toenemen van den vrees voor het klare en vaste, groeien de waan, de pose en de arrogantie.
Alle, wapens van de zwakken.
Alle, wapens van de vrouw.
De plant, die in deze atmosfeer het best gedijt is het Dilettantisme. In groot –in klein – in zakformaat. Waar elk wezenlijk, op waarheid gebaseerd, beginsel verloren gaat, daar rest als residu van deze beursche cultuur een groote hoeveelheid op leugen en verwarring gegronde détail-beginselen.
Ach vreeselijk is de ontbinding aan het nog levende lichaam!
De oude cultuur, de cultuur van Jean Jacques Rousseau, de cultuur van het hart, de cultuurlooze cultuur der klein-burgerlijke intelligentie met hare harige apostelen: Morris en Ruskin, de concentrische cultuur, de cultuur van het ‚Ik' en ‚Mijn' is nog niet heel en gansch een lijk.
Deze cultuur, van oorsprong Grieksch-Renaissancistisch, zij leeft nog een onbepaald bestaan tusschen ons, zij tracht zich in uiterste wanhoop, te bestendigen door als een kamelion de kleur aan te nemen van den nieuwen tijd.
Maar wij – wij herkennen haar aan hare sociale en democratische blanketsels.
Wij weten dat dit alles slechts smink is.
Deze cultuur dan – zij is niet slechts in den staat gebaseerd op roof, maar ook in den kunst: men pleegt fraude.
Men plundert de aesthetische brandkast van het verleden, men besteelt Michel Agniolo of men rolt – onder den schijn van dankbaarheid voor wat der vaderen wrochten – de zakken van Luini en Da Vinci.
Of men gaat bij zijn naasten buur op bezoek.
Deze cultuur dan – deze barokcultuur, die nu in dezen tijd, waarin een nieuw tijdsbewustzijn is doorgebroken, in het gedrang komt met de nieuwe excentrische cultuur – gericht op het algemeene, de Waarheid – gaat nu te gronde. Doch niet, alvorens zich gemanifesteerd te hebben in enkele personen – de burgerlijke officieele dilettanten in groot formaat – die zich in dit vreeselijk uur trachten te redden door de pose der arrogantie.

De Stijl, II, pag. 102 vlg.

aanteekeningen bij een leunstoel van rietveld

Op de vraag, welke plaats de beeldhouwkunst in het nieuwe intérieur zal innemen, geeft dit meubel, door zijn nieuwen vorm, een antwoord:
Onze stoelen, tafels, kasten en andere gebruiksvoorwerpen dat zijn de (abstract-reëele) beelden in ons toekomstig intérieur.
Wat zijn bouw betreft schreef de Heer Rietveld ons het volgende:
‚Bij dezen stoel, is getracht, elk onderdeel enkelvoudig te doen zijn en wel in den meest oorspronkelijken vorm naar den aard van gebruik en materiaal, den vorm, die het meest ontvankelijk is om door verhouding in harmonie te komen met het overige.
De constructie werkt mee om de onderdeelen onverminkt onderling te verbinden, zoo dat het eene het andere zoo min mogelijk overheerschend bedekt of aan zich ondergeschikt maakt, opdat het geheel vooral vrij en helder in de ruimte staat en de vorm het wint van het materiaal. Deze houtverbinding maakt het mogelijk een grooten stoel als dezen te construeeren met regels van 2.5 × 2.6 c.m.'

De Stijl, II, pag. 132

aanteekeningen

De beteekenis van het leven bestaat in de manifestatie van één-en-hetzelfde op steeds andere wijze. De consequent-moderne kunst drukt deze beteekenis bepaalder uit dan ooit. Het is daarom van belang met elkaar te vergelijken: een schilderij van Mondriaan, een beeld van Vantongerloo, dit ontwerp van Oud en de meubels van Rietveld. In alle vier toont zich – onafhankelijk van elkaar – een-en-hetzelfde op steeds andere wijze. In de z.g.n. ‚vrije' kunsten misschien meer op en om zichzelve. In de architectuur en meubelkunst misschien meer gebonden – voor zoover zij ‚onvrije' kunsten zijn. Doch zoodra de consequent-moderne schilderkunst haar steunpunt – dat zij vroeger vond in het feitelijk buiten haar terrein liggende sujet (de voorstelling) in de architectuur zal (terug)-gevonden hebben, zal het blijken dat de steeds verheerlijkte vrijheid, – die haar tot de meest willekeurige en grillige uitingen of tot slaafsche natuur-imitatie bracht, – het overblijfsel was van een individualistische cultuur. Er zal geen behoefte meer zijn naar deze losbandigheid van het gevoel in een collectieve cultuur. Op een hoogeren trap van cultuur, zal het losse schilderij of beeld eenvoudig ophouden te bestaan.

De Stijl, III, pag. 44

schilderkunst van giorgio de chirico en een stoel van rietveld

Verschil en overeenkomst.
Verschil in bedoeling, in expressie, in middelen.
Overeenkomst in metaphysische aanvoeling en mathematische aanduiding van ruimten.
In beide: ruimten door ruimten begrensd.
Ruimtedoordringing.
Ruimtemystiek.
Bij Chirico's schilderkunst, opzettelijk – vervloeken wij toch elke kunst met voorbedachte rade! – bij Rietvelds stoel onopzettelijk, noodwendig, klaar reëel: 'n rank ruimtedier.
In de ‚Solitudine' van de Chirico (zie: Chiciro-album no. 12): op den voorgrond de mathematische mensch – ruimten beheerschend en door ruimten beheerscht. Met elk vlak, hoek, of punt daarom, daaraan of daarneven een ruimte-afmeting gesymboliseerd.
Ruimte-anatomie. En als contrast tot den mathematischen mensch in het ruimteweb gevangen: een nuchtere open ruimte met fabriek en rechthoekige pijp daarbij.
Rietvelds stoel: onopzettelijke, maar onmeedoogende verwerking van open ruimten met als contrast: hoodzaak, zitten, stoel. Materieele beperking tegenover rijke, onverholen en vaste beelding van open ruimten. Stoel. Stomme welsprekendheid als van een machine.

De Stijl, III, pag. 46

het piccasso'sche kubisme en de stijlbeweging

„Alles wat de menschen scheidt zal in de toekomstige kunst opgeheven worden. De kunstenaar zal zijn een één-maker en wel omdat de grondslag zijner werkzaamheid niet langer een gevoelen is voor allen verschillend . . . . . maar omdat die grondslag een gevoelen is voor allen hetzelfde. Hij zal alle grenzen, die hem belemmeren deze diepste gevoelens spontaan uit te drukken verbreken'. De Stijl, III, pag. 102

over het moderne schilderen

Eenige algemeene opmerkingen naar aanleiding van de werken der Kubisten en Neo-Kubisten.

Schilderen is: het samenbrengen van kleuren tot een eenheid. Het schilderkunstige uitdrukkingsmiddel is de kleur en niets anders. Dat is altijd min of meer zoo geweest, doch om de kleuren een bepaaldheid, een steun te geven, terwille van de kompositie dus, werden de voorwerpen gebezigd. Maar armen en beenen, menschen, dieren en gewassen zijn geen wezenlijke uitdrukkingsmiddelen voor een schilderkunstige harmonie. Het reëele beeldings-middel, het middel waarmee de schilder de eenheid of harmonie inderdaad realiseert, beeldt, is de kleur. Al het andere is den schilder opgedrongen. In geen tijd is hij zich daarvan zoo bewust geworden als in den onzen.

De eenheid, de harmonie, (niet de naturalistische, maar de esthetische) is het onderwerp der schilderkunst en der kunst in het algemeen. Al cultiveerende is de schilder gaan beseffen, dat er een verschil bestaat tusschen het ver-zinnebeelden der harmonie door middel van figuren – zooals b.v. de z.g.n. symbolisten deden – en het beelden, dat wil zeggen: schilderkunstig realiseren der harmonie door verhouding van kleur tot kleur.

De schilderkunst bedoelt niet propaganda te maken voor een bepaalde gevoels- of gedachteorde als religie, socia-lisme, theosofie enz. Evenmin bedoelt de schilderkunst te imiteeren. De schilderkunst – de kunst in het algemeen – bedoelt dat éene grondgevoelen, dat alle gevoels-catagorieën omvat: de eenheid, de harmonie te beelden d.i. te verwerkelijken met niets anders dan het middel dat haar karakteriseert: de kleur.

In de esthetische evenwichtigheid, waarnaar de kunstenaar streeft, zijn alle tweede-rangsgevoelens voorondersteld. Onder ‚tweede-rangsgevoelens' versta ik alle gevoelens die aan de harmonie nog niet toe en het gevolg zijn van den strijd om de evenwichtigheid: de tragiek.

Het ligt voor de hand, dat in tijden waarin de conflictgevoelens de tragiek overheerschen, deze gemakkelijk tot onderwerp der kunst worden, ten koste der esthetische realiteit. Waar het den schilders om deze laatste te doen was, maar zij toch niet van de tragiek, het emotioneele, konden afkomen (b.v. de impressionisten) werd de tragiek in de locaaltoon omgezet. Elk détail werd op deze locaaltoon afgestemd. Aan alles werd dezelfde waarde toegekend, de kleuren werden om zoo te zeggen maar één punt gedreven. Zoo werd, door het werken met kleuren die op zeer kleine afstanden van elkaar liggen, een soort eenheid bereikt, maar dat was slechts een schijneenheid; niet meer dan een gelijkheid (toonsymetrie). De schilderwijze was hiermee in overeenstemming; zij was een vloeiende.

Het is noodig dit alles nog eens te bedenken alvorens men zich een oordeel vormt over de kubistische en neo-kubistische uitdrukkingswijzen. De schilderkunst laat zich slechts uit de schilderkunst verklaren.

De schilderkunstige harmonie, die de moderne schilders willen uitdrukken, verschilt van de ‚klassieke' hierin: dat zij kleuren, die op groote afstanden van elkaar liggen, kleuren van ongelijke waarde, kleuren die elkaar contras-teeren, dissonanten, tot een schilderkunstige eenheid verwerken door de verhouding van kleur tot kleur. Zoodoende realiseeren, beelden zij eenheid, esthetische evenwichtigheid.

Hebben zij nu hun kompositorischen steun verloren, omdat zij daartoe geen voorwerpen-in-geschilderden-toestand bezigen? Neen, want zij hebben het equivalent gevonden in het karakteristieke uitdrukkingsmiddel: de kleur, in het begrip van evenwichtige indeeling, in de construktie.

Den kubisten komt de eer toe de voorwerpelijke kompositie te hebben omgezet in de schilderkunstige kompositie. De neo-kubisten hebben de kleur als uitdrukkingsmiddel toegepast, zoowel op het vlak als in het intérieur.

Hebben zij het innerlijk leven, het gevoels- en gedachtenleven uitgeschakeld? Neen, maar zij koketteeren er niet mede zooals hun voorgangers: de sentimentalisten, zij deelen alles mede aan en door de kleur. Zij beelden het diepst-innerlijke schilderkunstig, maar zij beelden het niet af, zij verzinnebeelden het niet, zij maken geen ‚literatuur' door een voorstelling.

Het moderne kunstwerk dan, mist voorstelling, maar het mist niet: onderwerp. Het onderwerp is van schilderkunstigen aard, het is: esthetische evenwichtigheid, eenheid, harmonie in hoogeren zin.
Nu nog iets over het verschil tusschen kubisten en neo-kubisten. De kubisten gingen uit van het voorwerp en gaven daarvan de synthese. De neo-kubisten gaan van de kleur uit en geven daarvan de schilderkunstige synthese. De eerste abstraheeren, de laatste realiseeren. Beeldt de nieuwe schilderkunst ook al zonder vorm – het steunpunt der individualistische schilderkunst – zij heeft haar steun in het schilderkunstige uitdrukkingsmiddel, terwijl de architectuur haar tot een nieuwen ‚vorm' zal worden. De nieuwe architectuur zal het steunpunt der nieuwe schilderkunst worden.
Wij gelooven in de macht van deze beide, die elkaar aanvullende tot een monumentale eenheid, in staat zullen zijn, het diepste van onze esthetische verlangens te realiseeren.
Langs verschillende wegen tracht men tot deze eenheid te komen en het is verkeerd de pogingen tot een a-individualistische kunsteenheid, aan dezelfde zienswijze te onderwerpen als die welke gold voor de individualistische schilderkunst. Men moet de nieuwe schilderkunst niet zien vanuit het imitatieve, noch vanuit het emotioneele, noch vanuit het symbolische of litéraire, maar vanuit het enkel schilderkunstige : de evenwichtige indeeling van kleuren tot een eenheid.
Dat deze kunst daarom decoratief zou zijn is een vergissing. Zij kàn dat zijn, wanneer de kleur slechts versierend optreedt. Maar zij kon dat even goed zijn tijdens de vormschilderkunst, wanneer de vorm, b.v. een figuur slechts versierend optrad.

De Stijl, IV, pag. 33 vlg.

balans van het nieuwe

Aan de hand van een overzichtelijke internationale documentatie, betrekking hebbende op de algemeene ontwikkeling der beeldende kunst, zal het ons mogelijk zijn, in een der volgende nummers van ‚De Stijl' een balans van het beeldend Europa van heden op te maken. Dit artikel is daarvoor een populaire inleiding. Uit deze balans zal blijken, met hoeveel inconsequentie, met hoeveel halfheid, globaal genomen: met hoeveel indjvidualisme er nog te rekenen valt bij de vorming van een beeldende levensaanschouwing. Juist door deze gehechtheid aan het oude, wordt het noodzakelijk, dat de zeer weinige, maar daardoor juist zeer intensieve en invloedrijke pogingen, om een werkelijke nieuwe beelding voor leven en kunst op te wischen in alle vormen gewaardeerd en met alle middelen gesteund moet worden. Opvallend is de verslapping van het westelijk Europa, terwijl daartegenover de noordoostelijke zone, zich actief voor de consequenties van het nieuwe gaat inzetten en een daadwerkelijk aandeel in de strijd om het nieuwe aanvaardt. Ik ben tegenover de spottende aanvallen der conservatieve en middelmatige elementen verplicht, dat wat ik het nieuwe noem enigszins nader te omschrijven. Onder het nieuwe is te verstaan de beleving van den diepsten levensinhoud, de polariteit, (verschillende omschrijven als: idealiteit en realiteit, geest en natuur, het abstracte en het concrete enz.) als ongescheiden en onscheidbare werkelijkheid. Synthetisch: ondeelbare contrastbeleving. Verschijnend in kunst als: direct bepaalde beelding (d.w.z. zonder hulpmiddel van natuur, voorstelling of symbool) dus met het middel der kunstsoort zelve. De verschillende ontwikkelingsphasen, die het nieuwe hielpen te verwerkelijken, bewijzen ons, dat dit het eene en ondeelbare nieuwe is en dat dit nieuwe haar oorsprong heeft in een gestadige ontwikkeling (traditie) van den mensch ten opzichte van zijn omgeving, waarin dat nieuwe zich steeds meer bepaald ging vertoonen in een geleidelijk toenemende precisie en perfectie en in de mechanische beheersching en toepassing der elementaire krachten. Opmerkelijk is, dat dit wezenlijk nieuwe zich feitelijk het zuiverst – wijl het minst opzettelijk en het meest ontdaan van menschelijke gevoelsreflecties – in de eenvoudigste gebruiksvoorwerpen en in het generale levensaspect vertoont, terwijl het in de kunstwerken gradueel en meestal met een sterke bijsmaak van het oude ‚gecamoufleerd' voorkomt. Hiertegenover toont het nieuwe zich door klaarheid van constructie, constructie als logica van (gezuiverd en verdiept) gevoel.

De Stijl, IV, pag. 176

‚der wille zum stil'

Gestalt ist ein direkter, durch das charakteristische Mittel der Kunst erzeugterAusdruck. (Beispiel: Piet Mondrian: Kompositie 1921.) Der Unterschied zwischen indirekten sekundärem und direkten primärem Ausdruck des Lebensinhalts, zwischen Gleichnis und Gestalt, gibt uns ein klares Bild von der scharfen Differenz zwischen altem und neuem.

Wenn es richtig ist, dasz Kultur im weitesten Sinne Unabhängigkeit von der Natur bedeutet, dann darf es uns nicht wundern, weshalb für das kulturelle Stilwollen die Maschine im Vordergrund steht. Die Maschine ist das Phänomen geistiger Disziplin par exellence. Materialismus als Lebens- und Kunstauffassung hat das Handwerk als unmittelbaren seelischen Ausdruck betrachtet. Die neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst sofort anerkannt. Für einen Stil, dessen Aufgabe nicht mehr darin besteht, individualistische Einzelheiten, wie lose Bilder, Schmucksachen oder Privatwohnungen, zu schaffen, sondern den ökonomischen Verhältnissen entsprechend ganze Stadtteile, Wolkenkratzer, Flugzeug-Stationen kollektiv in Angriff zu nehmen, kann eine handwerkliche Ausführung nicht in Betracht kommen. Hier kann nur die Maschine entscheidend sein; das Handwerk jedoch entspricht einem vorwiegend individualistischem Lebensbewustseins, das durch die Entwicklung überholt ist. Das Handwerk hat durch die Vorherrschaft des Materialismus den Menschen zur Maschine erniedrigt; die richtige Verwendung der Maschine (im Sinne kulturellen Aufbaus) ist das einzige Medium, das das Gegenteil erwirkt: die soziale Befreiung. Nun ist aber eine maschinale Ausführung keineswegs ausschlieszliche Bedingung für einwandfreie Schöpfungen. Voraussetzung für richtige Maschinenverwendung ist eben nicht nur Quantität, sondern vor allem Qualität. Künstlerischer Zwecke wegen soll die maschinale Verwendung von künstlerischem Geist geleitet sein. Infolge der geistig-praktischen Bedürfnisse unserer Zeit wird konstruktive Bestimmtheit Forderung. Nur die Maschine kann diese konstruktive Bestimmtheit verwirklichen. Die neuen Möglichkeiten der Maschine haben eine unserer Zeit entsprechende Ästhetik geschaffen, welche ich einmal die ‚Mechanische Ästhetik' genannt habe. Diejenigen, welche die Überwindung des Natürlichen durch den Geist auszerhalb der Wirklichkeit erwarten, werden vielleicht niemals zugeben, dasz der generale Aspekt unseres heutigen Lebens die notwendige Bedingung für einen Lebens- und Kunststil ist, indem sich die überindividuellen, religiösen Wahrheiten erfüllen. Der kommende Stil wird vor allem ein Stil der Erlösung und der vitalen Ruhe sein.

Die Kennzeichen des neuen Stilwollens dem alten gegenüber sind z.B.:
Bestimmtheit statt Unbestimmtheit, Offenheit statt Geschlossenheit, Klarheit statt Verschwommenheit, Religiöse Energie statt Glaube und religiöse Autorität, Wahrheit statt Schönheit, Einfachheit staat Kompliziertheit, Verhältnis statt Form, Synthese statt Analyse, Logische Konstruktion statt Lyrische Konstellation, Mekanismus statt Handwerk, Gestaltung statt Imitation und dekorative Ornamention, Kollektivismus statt Individualsimus usw.
In mannigfaltigen Erscheinungen offenbart sich das neue Stilwollen. Nicht nur in der Malerei, Plastik und Architektur, in Literatur, Jazz-Band und Kino, sondern vor allem in rein utilistischer Produktion.
In all diesen verschiedenen Produkten, welche vor allem dem Zweck dienen, ist keine künstlerische Absicht vorausgesetzt. Trotzdem erregen sie uns durch ihre Schönheit. Die Eisenbrücken z.B. haben durch rhythmische Gliederung ihrer Teile ornamentale Wirkung. Nicht nur peinlich genaue Berechnung brachte sie hervor, sondern auch das Gefühl für harmonische Verhältnisse. (Beispiel: Eisenbrücke). Kein Schmuck, nichts Überflüssiges, nichts Künstlerisches im Sinne nachträglich auszenangebrachter Schönheitsakzente. Nur die Wahrhaftigkeit der Sache selbst. Vor allem Wahrheit, Funktion, Konstruktion, Nirgends ein Manko durch individualistische Reflektion.

Die Wirkung der Farben in ihre räumliche Beziehung, die Eipheit zwischen Möbeln, Gardinen und Teppichen sind in der Ausführung so harmonisch gegeneinander abgestimmt, dasz die Auswirkung nicht nur künstlerischer, sondern auch ethische Art ist.

De Stijl, V, pag. 29 vlg.

von der neuen ästhetik zur materiellen verwirklichung

Erst in unserer Zeit ist durch die führende Kunstart: die Malerei, der Weg gewiesen worden, den die Baukunst zu gehen hat um gleichwie die gestaltende Malerei und Plastik, mechanistisch und diszipliniert im Material das zu realisieren, was bei den anderen Künsten bereits imaginär (ästhetisch) vorhanden ist.
Es soll niemanden befremden, dasz die Kunst, die von Beginn des 20. Jahrhunderts ab die Führung übernahm, die Malerei, a posteriori eine ideale Ästhetik schuf. Das neue Lebensbewustsein fordert die Vernichtung des Zweiwelten-Systems (Unter Zweiwelten-System ist zu verstehen: die zum allgemeinen Maszstab gewordene Vorstellung einer imaginären geistigen Welt im Gegensatz zu einer konkret stofflichen), hat dieses Bedürfnis nach Einheit, nach einer unteilbaren Weltrealität und zeigt den Willen, das, was die Ästhetik der ‚freien Künste' erwies, in der Baukunst materiell zu realisieren. De Stijl, VI, pag. 11

Betrachten wir die Verwendung der Materialen in der heutigen Architektur, so fällt uns auf, dasz fast überall in der sogenannten Baukunst das Material (durch sentimentale Überlegung) ermordet ist. Genau wie in der sogenannten Malerei, in der ebenfalls durch sentimentale Überlegungen die Energiekraft des Materials (der Farbe) getötet ist. Dieser verbrecherische Miszbrauch des Materials als Stoff (Holz, Stein, Farbe, Glas, Eisen) hat seinen Ursprung in einer zur Karikatur verzerrten Verherrlichung einer dualistischen Einstellung auf ein Jenseits des Geistigen und ein Hier des Stoffes. Mit der Verwirklichung der Ästhetik in der Materie wird eine Lebenshaltung gestaltet, die die Trennung von Jenseits und Wirklichkeit aufhebt.
Diese Gestaltung des Lebens als einer Totalität leitet die neue Kultur ein. De Stijl, VI, pag. 14

licht- en tijdbeelding

Zoodra wij ons bewust geworden zijn, dat het projectieveld van den film, niet is een (architectonisch) vlak, maar een (licht) substantie waaruit en waarin de beelding geconstrueerd wordt (of juister: zichzelf film-technisch construeert), en wel met de meest elementaire middelen (vlak, lijn, kleur) dan zullen wij de onbegrensde mogelijkheden van het mechanische filmapparaat voor een nieuwe beelding moeten erkennen. Vrij van statiek en zwaartekracht kan de film een licht- en tijdarchitectuur realiseeren welke voor ons modern levensgevoel bevredigend is.
De Stijl, VI, pag. 62

tot een beeldende architectuur

1. *De Vorm. De grondslag voor een gezonde ontwikkeling der architectuur (en der kunst in het algemeen) is elk begrip van vorm, in den zin van voorop gesteld type te overwinnen. In plaats van de vroegere stijltypen als schablonen te gebruiken en zoodoende vroegere stijlen te imiteeren is het noodig het probleem der architectuur geheel opnieuw te stellen.*
2. *De nieuwe architectuur is elementair, d.w.z. zij ontwikkelt zich uit de elementen van den bouw; in den uitgebreidsten zin. Deze elementen als: functie, massa, vlak, tijd, ruimte, licht, kleur, materiaal enz., zijn tegelijk beeldende elementen.*
3. *De nieuwe architectuur is economisch, d.w.z. zij organiseert hare elementaire middelen zoo zakelijk en spaarzaam mogelijk, zonder verspilling der middelen of materiaal.*
4. *De nieuwe architectuur is functioneel, d.w.z. zij ontwikkelt zich uit de nauwkeurige vaststelling der practische eischen welke zij in een helder grondplan vastlegt.*
5. *De nieuwe architectuur is vormloos en toch bepaald, d.w.z. zij kent geen a priori aangenomen esthetische vormschema; geen vorm (in den zin der koekenbakkers), waarin zij de functioneele ruimten, uit de praktische wooneischen ontstaan, giet.*
   In tegenstelling met alle stijlen van voorheen, kent de nieuwe architectonische methode geen in zich gesloten typus, geen grondvorm. De indeeling der functioneele ruimten is streng bepaald door rechthoekige vlakken, welke aan zich geen individueelen vorm hebben, daar ze hoewel begrensd, (het eene vlak door het andere) tot in het oneindige uitgebreid gedacht kunnen worden, waardoor een koördinaat-systeem ontstaat, waarvan de verschillende punten op een gelijk aantal punten in de universeele, open ruimte, zou correspondeeren. Hieruit volgt, dat de vlakken een directe spanningsverhouding met de open (exterieure) ruimte hebben.

6. De nieuwe architectuur heeft het begrip monumentaal onafhankelijk gemaakt van groot en klein (aangezien het woord ‚monumentaal' verbruikt is zet zij daarvoor in de plaats het woord ‚beeldend'). Zij heeft gedemonsteerd, dat alles is door verhouding, verhouding van het een tot het ander.
7. De nieuwe architectuur kent geen enkel passief moment. Zij heeft het gat (in de muur) overwonnen. Het venster heeft als openheid, tegenover de gesloten heid van het wandvlak, een actieve beteekenis. Nergens ontstaat een gat of een leegte, alles is door zijn contrast streng bepaald. (Men vergelijke de verschillende contraconstructies, waarin de elementen, waaruit de architectuur bestaat, vlak, lijn en massa, los in 3-ruimtelijke verhouding zijn geplaatst).

14. De kleur. De nieuwe architectuur heeft de schilderkunst als afzonderlijke, imaginaire uitdrukking van harmonie, hetzij secundair door voorstelling of primair door kleurvlakken, te niet gedaan. De nieuwe architectuur betrekt de kleur organisch in zich en wel als direct uitdrukkingselement harer verhoudingen in tijd en ruimte. Zonder kleur zijn deze verhoudingen geen levende realiteit; zij zijn niet zichtbaar.
De evenwichtigheid der architectonische verhoudingen worden eerst zichtbare realiteit door de kleur. Deze tot een harmonisch geheel te organiseeren (niet in een vlak, niet in 2 dimensies maar in het nieuwe gebied: de 4-dimensionale tijdruimte) is de opgave van den modernen schilder.
In een verder stadium der ontwikkeling is deze kleur ook te vervangen door gedenaturaliseerd materiaal van eigen kleur (opgave der chemici); doch slechts dan, wanneer de practische eischen dit materiaal vorderen.
15. De nieuwe architectuur is anti-décoratief. De kleur (en dit moeten de kleuren-schuwen trachten te beseffen!) is niet een versierend of ornamentaal, maar een organisch uitdrukkingselement der architectuur geworden.
16. De architectuur als synthese der nieuwe beelding. In de nieuwe architectuur is de bouwkunst begrepen als een onderdeel, de samenvatting aller kunsten, in haar meest elementaire verschijning, als haar wezen. Zij stelt de mogelijkheid voorop, 4-dimensionaal te denken, d.w.z. de beeldende architect waartoe ik ook de schilder reken, is genoodzaakt in het nieuwe gebied, de tijd-ruimte te construeeren. Daar de nieuwe architectuur geen enkele imaginatie toelaat (in den vorm van los schilderij of plastiek) is de bedoeling, met alle essentieele middelen een harmonisch geheel te scheppen reeds van aanvang af aanwezig, waardoor elk architectuurelement er toe bijdraagt – op practischen en logischen grondslag, een maximum van beeldende uitdrukking in het leven te roepen, zonder dat daardoor de practische eischen worden geschaad.

De Stijl, VI, pag. 78, 82

van doesburg et van eesteren, vers une construction collective

Nous devons comprendre que l'art et la vie ne sont plus des domaines séparés. C'est pour cela que l'idée ‚art' comme illusion séparée de la vie réelle, doit disparaître. La parole ‚Art' ne nous dit plus rien. Au lieu de celà nous exigeons la construction de notre entourage d'après des lois créatrices, dérivant d'un principe fixe. Ces lois adhérentes celles de l'économie des mathématiques, techniques, hygiéniques, etc., amènent à une nouvelle unité plastique. Pour définir les relations de ces lois réciproques, il est nécessaire de les comprendre et de les fixer. Jusqu' à maintenant le domaine de la création humaine et ses lois constructives n'ont jamais été examinés scientifiquement. On ne peut pas les imaginer. Elles existent. On le constate seulement en travaillant collectivement et par l'expérience.

Notre époque est l'ennemie de chaque spéculation subjective en art, science, technique, etc. L'esprit nouveau qui gouverne déjà presque toute la vie moderne est contre la spontanéité animale (le lyrisma), contre la domination de la nature, contre la frisure et la cuisine artistique.
Pour construire une chose nouvelle, nous avons besoin d'une méthode, c'est-à-dire d'un système objectif. Si on découvre, dans différentes choses, les mêmes qualités, on a trouvé une échelle objective. Une des lois fondamentales et fixes est, par exemple, que le constructeur moderne fait visible (par son propre moyen de la branche) le rapport de leurs qualités, et non le rapport des choses en elles-mêmes.

De Stijl, VI, pag. 89

schilderkunst - van kompositie tot contra-kompositie

Memorandum 1926. – In 1912 publiceerde ik, onder den titel: ‚Proeve tot een nieuwe kunstkritiek', mijn eerste opstellen over de nieuwe kunst. Ik poogde eigen ontwikkeling, zoo objectief mogelijk aan de algemeene ontwikkeling der kunst te toetsen en kwam tot de erkenning van het universeele als nieuwe inhoud en het rechte als het nieuwe, toekomstige uitdrukkingsmiddel. Deze twee elementen moesten m.i. tot een nieuwen stijl voeren.
Ik sloot deze periode af met een abstracte, uit den naturalistischen vorm geabstraheerde, kompositie. (‚Meisje met ranonkels'). In 1916, uit militairen dienst los gelaten, richtte ik, niet zonder enthousiasme, De Stijl op. Had de oorlog het niet verhinderd, dan had ik ‚De Stijl' reeds in 1914 begonnen, want ik ving in 1916, met m'n werk en inzichten (die zich door dit intermezzo, wellicht gezuiverd en verscherpt hadden) daar aan, waar ik in 1914 gebleven was. – In een artikel ‚Van Natuur tot Kompositie', (hetwelk in 1918 in ‚De Hollandsche Revue' verscheen) trok ik mijn inzichten in een reeks van beelden, – abstraheeringen van een sujet, – samen en toonde aan, hoe ik van natuurkompositie tot schilderkunstige kompositie gekomen was. Met dit resultaat (een compositie uit dissonanten samengesteld) sloot ik die periode af. Bij het neerschrijven van den titel voor dit artikel, leek het mij gewenscht het voorgaande te memoreeren, aangezien dit artikel als vervolg van ‚Van Natuur tot Kompositie' zou kunnen dienen. Met de wit-zwart-grijs-kompositie in dit nummer afgebeeld, sloot ik in 1924 de periode der, thans, m.i. klassiek-abstracte, Kompositie, af.
Parijs 1926.

I. Het begrip ‚Contra-kompositie' is niet gewild maar ontstaan. En niet toevallig of willekeurig. Het duidt een phase van werken en beeldend denken (of: zien) aan, die a posteriori verklaarbaar is. In zooverre het schilderen-zelf een vorm van denken, van beeldend denken of van zien is, is elke verklaring overbodig, zal men zeggen. Terecht; doch de verklaring a posteriori (wat dus theoretiseeren uitsluit!) kan dit zien tegemoet komen. De tijd is voorbij, waarin de schilder, architect of komponist, niet dacht tijdens het produceeren of niet leefde tijdens het denken. Eenerzijds stelt het begrip ‚contra-kompositie zich tegenover het klassiek, zij het dan ook ‚abstracte' kompositie – en beeldingsbegrip. Anderzijds stelt het zich tegenover de fundamenteele alom domineerende struktuurelementen der natuur en der architectuur.

Een aeroplaanvlucht kan U er reeds van overtuigen, hoe groot het verschil in methode is tusschen natuur en menschelijken geest, wanneer ge met elkaar vergelijkt, landschap en stad. Overal waar, zooals in laatstgenoemde de menschelijke geest heeft ingegrepen, heerscht een totaal andere orde, gebaseerd op totaal andere wetten, zich uitend in totaal andere vorm, kleur, lijn en spanning. Zoo, zooals de stad zich verhoudt tot het landschap, even zoo contrasteerend, evenzoo vijandig verhoudt zich de structuur van den menschelijken geest tot die van de natuur. De geest is de natuurlijke vijand van de natuur (hoe paradoxaal het ook klinkt), zonder dat hier van een dualisme sprake behoeft te zijn.

Beeldende intuitie, gecontroleerd door wetenschappelijk inzicht – ziedaar wat den nieuwen mensch noodzakelijk is.

De Stijl, VII, Pags. 17, 18, 24, 27

schilderkunst en plastiek

over contra-compositie en contra-plastiek elementarisme

(Manifest-fragment.)

Onze tijd staat in het teeken van het contrast, heeft daaraan behoefte om de juiste relatie van den mensch tot het universum te bepalen. In het buigen, persen, wringen, walsen en pletten der materie, in de machinale productiemethoden, overwint hij het natuurlijk karakter der stof. Door de moderne techniek, wordt de materie omgewerkt, gedénaturaliseerd. De vormen, die zoodoende ontstaan, missen daardoor ten eenenmale het rustieke der antieke vormen. Op deze dé-, of nog beter, transnaturalisatie berust grootendeels de stijl van onzen tijd.

II. Cubistische, concentrische compositie. De symm., compositie, heeft zich in den loop der tijden steeds meer naar het centrum, naar de as van het vlak ‚toegeperst', zoodanig zelfs dat de compositie

painting and plastic

→ **Manifest fragments. The sign of our age is the contrast and it needs this in order to determine the correct relationship between man and universe. By bending, pressing, wringing, rolling and flattening the material, by using the mechanical methods of production, man overcomes the natural character of the material. Modern technique remoulds the subject, denaturalizes it. The forms which are thereby created are void of all rustic characteristics of the antique forms. The style of our age is based to the greater part on this de- or rather transnaturalization.**

II. cubist concentrical composition

In the course of time the symmetrical composition has 'pressed' itself more and more towards the centre, towards the axis of the plane, to such a degree, that the composition is entirely pivotshaped and the periphery of the canvass remains blank and therefore gives an impression of emptiness. Christ, Mary, Cross etc. have made way for Guitar, Bottle, Journal etc.

III. neo-plastic peripheric composition

Very important, essential renewal of the method of composition. Gradual abolition of the centre and all passive emptiness. The composition develops itself in the opposite direction, instead of towards the centre, towards the extreme periphery of the canvass, it even appears, as it were, to continue beyond it. This latter tendency contained also the possibility of a compositive development in three dimensions.

peinture et plastique

→ **Notre temps est sous le signe du contraste, il en a besoin pour déterminer les relations exactes entre l'homme et l'univers. Il plie, serre, tord, lamine et aplatit la matière, et ainsi, par les procédés de production mécanique, il triomphe du caractère naturel de la matière. Par la techniques moderne la matière est façonnée, dénaturalisée. Les formes qui naissent ainsi sont une fois pour toutes privées du pittoresque des formes anciennes. Le style de notre temps est en grande partie fondé sur cette dénaturalisation ou plutôt transnaturalisation.**

II. composition cubiste concentrique

Dans le cours des temps la composition symmétrique s'est comprimée de plus en plus vers le centre, vers l'axe de la surface, de telle manière que la composition est construite de façon fusiforme et que la périphérie de la toile reste blanche et fait l'impression d'un vide. Le Christ, la Vierge, la Croix, etc. ont été remplacés par la guitare, la bouteille, le journal, etc.

III. composition périphérique néo-plastique

La méthode de composition a subi une véritable rénovation très importante. Annulation graduelle du centre et de chaque vide passif. La composition se développe en sens inverse vers l'extrême périphérie de la toile et non pas vers le centre, oui, elle semble se continuer en dehors de la toile. Cette dernière tendance contenait aussi la possibilité d'un développement de composition en trois dimensions.

geheel spilvormig is opgebouwd en de peripherie van het linnen, blank blijft en dus als leegte aandoet. Christus, Maria, Kruis, enz., hebben plaats gemaakt voor Guitaar, Flesch, Journaal, enz.

III. **Neo-plastische, peripherische compositie. Zeer belangrijke, wezenlijke vernieuwing der compositiemethode. Geleidelijke opheffing van het middelpunt en elke passieve leegte. De compositie ontwikkelt zich in tegenovergestelde richting. Inplaats van naar het midden, naar de uiterste peripherie van het doek, ja schijnt zich als 't ware daar buiten voort te zetten. In deze laatste tendenz lag ook de mogelijkheid eener compositorische ontwikkeling in 3 afmetingen.**

IV. **Elementaire (anti-statische) contra-compositie.** *Voegt aan de orthogonale, peripherische compositie, een nieuwe schuine dimensie toe. Lost zoodoende de spanning horizontaal-verticaal op reeële wijze op. Invoering van hellingsvlakken, dissonant-vlakken, in oppositie met gravitatie en architectonisch-statische structuur. In de contra-compositie speelt de evenwichtigheid in het vlak, een minder belangrijke rol. Elk vlak maakt deel uit van de peripherische ruimte en de constructie is eerder als spanningsphenomeen, dan wel als vlakverhoudingsphenomeen op te vatten.*

De Stijl, VII, pags. 35, 38

schilderkunst en plastiek. elementarisme

(manifestfragment)

Het Elementarisme is geboren, deels uit reactie op een al te dogmatische en dikwijls kortzichtige toepassing van het neo-plasticisme, deels als consequentie daarvan en ten slotte en voornamelijk uit een strenge correctie der neo-plastische ideeën.

I. *Het Elementarisme verwerpt de vordering eener absolute statiek welke tot verstarring voert en de scheppende potentie verlamt. In tegenstelling tot een negatie van Tijd en Ruimte, erkent het elementarisme deze factoren als de meest elementaire eener nieuwe beelding. Zoo als het elementarisme poogt om de beide factoren, statiek en dynamiek (stilstand en beweging) in evenwichtig rapport te brengen, zoo bestreeft het Elementarisme evenzeer, deze twee elementaire factoren: Tijd en Ruimte in een nieuwe dimensie samen te vatten. Is de uitdrukkingsmogelijkheid van het Neo-Plasticisme beperkt tot 2 afmetingen (het vlak), het Elementarisme daarentegen ziet de mogelijkheid eener beelding in 4 afmetingen, in het gebied der tijdruimte, in.*

II. *De constructiemethode van het Elementarisme grondt zich op de opheffing van positief en negatief door het schuine en wat de kleur aangaat door de dissonant. Evenwichtige verhouding is niet eindresultaat. Het Elementarisme verwerpt het afstemmen der kleuren tot elkaar en elke kleur tot het geheel. (Het klassieke kompositiebegrip)! Het Elementarisme bekent zich tot de kleur als materie en als zelfstandige energie.*

III. *Het Elementarisme schakelt de architectuur als kunst geheel uit. Uit jarenlange ervaring en onderzoek is gebleken, dat kunst en architectuur totaal andere en onvereenigbare factoren zijn. Het Elementarisme streeft bewust naar het einde der kunstnijverheid en stelt zich vijandig aan elke decoratieve toepassing der nieuwe beginselen. De Elementaristische beginselen als architectuur doorgevoerd, brengen een elementaire architectuur voort, welke vrij is van esthetisch opzet.*

IV. *Het Elementarisme richt zich niet slechts tot de kunst, de architectuur en de voorwerpen, doch richt zich ook tot den levenden mensch en de gemeenschap. Het wil, individueel en collectief het levensbesef vernieuwen. Het wil den geest van verzet en révolte in de nieuwe komende generaties versterken en opwekken en rekent met een grooten schaar van jongeren, om collectief een wezenlijke, innerlijke vernieuwing onzer mentaliteit mogelijk te maken. Deze agitatie, welke inplaats van politisch, veel eerder psychologisch is, eischt een heroische spontaniteit op. Als psychologisch agitatorische beweging heet het Elementarisme profundisme. De kunstvernieuweingen der laatste 20 jaren, hebben het niet kunnen verhinderen, dat individu en gemeenschap zich uitsluitend om materieele belangen bekommerd hebben. De materieele, natuurlijke welstand van individu of gemeenschap, gold en geldt nog immer als waardemeter. Totaal andere middelen dan de kunst zijn noodig om de mensch uit zijn onteerenden toestand (door de religie in de hand gewerkt) tot een nieuw optimistisch levensbesef te brengen. Het Elementarisme doet deze middelen aan de hand en sympathiseert met alle bewegingen (ook indien deze andere kunstbeginselen voorstaan) welke offers brengen aan de vernieuwing, bevrijding en verruiming van ons levensbesef.*

De Stijl, VII, pag. 82 vlg.

eenige punten ter verklaring der moderne schilderkunst

voorgelezen op 13 october 1929 in het stedelijk museum te amsterdam
ter gelegenheid der tentoonstelling van Parijsche schilderkunst (esac.)

Wij veranderen en de kunst verandert met ons. th. v. d., 1916.

Dit zij ter verklaring nog eens gezegd: dank zij de zelfopofferende arbeid van enkele groote pionieren, kennen wij thans een nieuwe schilderkunst; een kunst die beeldt inplaats van afbeeldt.

In de centra van geestelijke veredeling en menschelijke cultuur, in de groote steden, is deze nieuwe schilderkunst niet slechts erkend, doch maakt deel uit der levensbehoeften.

Daarom mislukte de teruggang naar een afbeeldende, provinciaalsche kunstuiting, slechts aangemoedigd door den kunsthandel uit puur handelsbelang. Sterker dan ooit leeft in het beeldend genie van Europa het verlangen naar een algeheele bevrijding van alle convention, valsche traditie en vooroordeel.

Het zou thans, na een 20-jarige bevrijdingsperiode, na de zegevierende vernieuwingen van het cubisme, neo-plasticisme en expressionisme, beschamend zijn nog uitvoeriger te spreken over de evolutie, die de schilderkunst sinds het impressionisme doormaakte. Voldoende is het, wanneer wij het doel dezer evolutie beseffen: een zelf-standige, vrij-scheppende, zuivere schilderkunst, aan niets gebonden dan aan haar eigen middelen en aan de tech-niek. Men begrijpe goed: voor den echten schilder is slechts dit ééne van belang: een schilderkunstige realiteit te scheppen, m.a.w. te beelden.

Het schilderij is geen kansel van waaraf religieuze, ethische of sociale ideeën verkondigd worden. Het schilderij is evenmin een propagandamiddel voor quasi-menschelijkheid of voor het vreemdelingenverkeer. Het schilderij is geen uithangbord voor landbouw, vee- en bloementeelt, kortom voor de natuur. Het schilderij is een vrije schep-ping, een zelfstandig organisme, in den geest van den maker, geboren en gerealiseerd in de materie.

De zeer uiteenlopende ismen, hebben au fond één en dezelfde basis: te beelden inplaats van af-te-beelden; te beelden d.w.z. een innerlijke realiteit in een uiterlijken, zelf-gevonden vorm, omzetten. Kunst is uitvinding en hoewel de kunstenaar volkomen vrij is in de middelen om een schilderkunstige realiteit te scheppen, zullen de meest zuivere middelen (die van kleur en lijn) ook de meest zuivere kunstwerken voortbrengen. Vandaar dat een bepaalde groep (neo-plasticisten, elementaristen en constructivisten) zich van elk, aan de natuur ontleend hulp-middel onthoudt. Bij de schilders dezer groep is de bedoeling wel het meest duidelijk, hun werk is voor geen andere uitlegging, dan een esthetische, vatbaar. In deze soort van kunstwerken is niet slechts het beginsel vol-komen klaar, doch ook de inhoud (de beleving) en de techniek. De schilders dezer groep, ten onrechte ‚abstracten' genoemd, hebben geen voorkeur voor 'n zeker onderwerp, wel wetende dat de schilder het onderwerp in zich zelve heeft: beeldende verhouding n.l. voor den echten schilder, den verhoudingsschilder houdt deze laatste zijn gansche wereldvoorstelling in. Vandaar dat hij elke ‚voorstelling' (in den gewonen zin) ontberen kan.

De andere (overgangs)-richtingen als cubisme, post-cubisme, orphisme, surréalisme, enz. toonen een voorkeur voor een of ‚uiterlijk' onderwerp. Zij zijn daarom niet minder belangrijk, doch meer een uiting van dezen tijd, dan voor de toekomst.

‚Met één schot natuur', zei Oscar Wilde, ‚is het kunstwerk nog niet gedood, doch twee schoten natuur zullen het kunstwerk vernietigen'.

De nieuwe schilder heeft een nieuwe verhouding tot de materie, welke, evenals de techniek met zijn geestelijkheid samenhangt.

De oude schilders, de realisten, naturisten en impressionisten leerden de menschen de natuur zien; de schilders zagen haar het eerst. De moderne sport, de mode en de dans zijn aan de klassieke beeldhouwkunst ontleend. Deze eer mogen wij de oude kunst niet onthouden, doch de nieuwe, de verhoudingsschilders zullen de menschen leeren schilderkunst te zien. Deze schilders ontdekten haar 't eerst. Kunstwerken ‚zien' is iets anders dan schilderstukken bekijken. Het eerste veronderstelt een beeldend, het tweede slechts een optisch zien. Beeldend zien is verhouding zien. Voor wie niet muzikaal hoort, zijn Strawinsky en Bach één en 't zelfde: een opeenvolging van klanken. Het ‚horen' of ‚zien' van samenhang is reeds een begin tot het begrijpen. Zij, die de nieuwe kunst slechts als ‚orna-ment' zien, zullen de oude kunst ook slechts als ‚voorstelling' gezien hebben; hen ontbreekt het orgaan hetwelk tot het geestelijk genieten van kunst volstrekt vereischt wordt. Zij moeten zich van oordeel onthouden.

‚Bruin', ‚blauw' en ‚wit' typeeren de drie evolutie-stadia, die de schilderkunst doormaakte.

Zooals men reeds thans de werken der twee eerste perioden eert en met goud belegt, zoo zal men dat ook eens met de werken der witte periode doen.
Het is niet beschamend, dat men in zijn waardeering nog niet aan deze laatste periode toekwam, – ook het platte land ondervond in het vervangen van lichamelijk werk door de machine, de onverbiddelijke vuist van den nieuwen tijd, – beschamend, ja schaamteloos is echter de poging om de vooruitgang door valsche voorspiegelingen of door geringschatting der resultaten te verstikken.
Esthetische achterlijkheid en geestelijke tekortkoming, laten zich niet maskeeren door het bestaan der werkelijke schilderkunst te ontkennen.
Ontkomt een zekere categorie van schilders ook al aan den invloed der nieuwe kunst, zoo kan dit ook aan geestelijke afstomping en provinciaalsche behoudzucht te wijten zijn.
De nieuwe kunst is beproefd. Beproeving schuilt in het offer en het offer is gebracht.

De Stijl, Parijs, Leiden, 1929

grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst

De esthetische waarde van een kunstwerk hangt af van de meerdere of mindere bepaaldheid, waarmede de esthetische accenten in het werk optreden. Zijn de esthetische accenten zwak, vaag of geheel niet aanwezig of worden deze door andere accenten overstemd, zoo vermindert de kunstbeteekenis van het werk.
Verschijnen daarentegen de esthetische accenten, – als evenwichtige verhouding van het één tot het ander b.v. van de kleur tot de ruimte, van den vorm tot de kleur enz. – op zichzelve en zijn deze esthetische accenten tot een beeldend geheel gerangschikt, aan niets anders gebonden dan aan het uitdrukkingsmiddel der kunstsoort, zoo kunnen wij van een exact beeldend kunstwerk spreken.

pag. 46

De kunst heeft op vele wegen haar bestemming trachten te bereiken, zonder dat de kunstenaars zich bewust werden, dat het doel der kunst in haar zelve lag. De kunst heeft zichzelf ten doel. De beeldende kunst heeft te beelden, zonder meer. En door ons slechts dit begrip: beelden, eigen te maken en daarna ons af te vragen wat de kunst te beelden heeft, zal, indien wij onpartijdig zijn, het vraagstuk een volkomen, logische oplossing bereiken. Beelden is aan iets uitdrukking geven, rechtstreeks. Dit ‚iets' betreft datgene, waarom het in alle kunst ging, gaat en gaan zal: de esthetische ervaring der realiteit. De inhoud der kunst kan en mag slechts van esthetischen aard zijn. De vorm waarin zij haar inhoud uitdrukt zal zich tot dien inhoud verhouden als lichaam tot ziel.

pag. 170

Alle kunsten hebben een gelijkgeaarden inhoud. Slechts de uitdrukkingsvormen en uitdrukkingsmiddelen verschillen. Hierdoor nemen wij differente kunstvormen waar. Zoo is de beeldende kunst, de uitsluitend (door ruimte, vorm en kleur) beeldende uitdrukking der esthetische ervaring, muziek de uitsluitend (door klank en stilte) muzikale uitdrukking van die ervaring. De esthetische ervaring en de uitdrukking van die ervaring bepalen elkaar wederkeerig. De uitdrukking van de esthetische ervaring komt tot stand door verhoudingen. Deze verhoudingen worden bepaald door het uitdrukkingsmiddel van elken kunstvorm.

pag. 40

Een directe realiseering, een exacte uitdrukkingsvorm kan de kunstenaar slechts met en uit zijn beeldingsmiddel voortbrengen. Het beeldingsmiddel (van elke kunst) is de bouwstof der esthetische idee. Daar de kunst, – de beeldende kunst, de muziek en in het bijzonder de schilderkunst, – tot doel heeft de scheppingsidee tot uitdrukking te brengen op haar speciale wijze, met haar speciale middelen, spreekt het vanzelf dat de scheppingsidee of het esthetische moment, omtrent welke begrippen wij, ter benadering, de woorden: evenwichtige verhouding, wisseling en opheffing van stand (b.v. horizontalen door verticalen), van maat (b.v. groot door klein) en van proportie (b.v. breed door smal) enz. gebezigd hebben, niet volstrekt te omschrijven valt. Het is juist de taak van den kunstenaar alle accenten der esthetische idee te beelden. Het is juist de essentieele waarde van het beeldingswerk, dat deze accenten zichtbaar, hoorbaar of tastbaar, dus concreet voor ons verschijnen. Het kunstwerk waarin de esthetische idee rechtstreeks, d.i. door het uitdrukkingsmiddel der kunstsoort (b.v. klanken, kleuren, vlakken,

the new movement in the art of painting 1917

→ **This divestment of the aesthetical nature is the most important principle of Modern Painting. From this is derived the expression 'abstract', which mainly means: parted from the naturalistic, practical, national, generally speaking: from the special. Contrary to the traditional painting, in which specializing was the main thing, the most essential part in modern painting is generalizing, i.e. the divestment of pure aestheticism or plasticity. Now this has lifted the art of painting onto a higher plane, made it more independent as aesthetical manner of expression and opened up a great number of possibilities. It is the awakening of the aesthetical cognition in painting, the extension of it's limits in all directions and the attainment of an internal expression of beauty.**

le nouveau mouvement dans la peinture 1917

→ **Le principe le plus important de la Nouvelle Peinture consiste en la mise à nu de l'être esthétique. L'expression ‚abstrait' en est dérivée, voulant dire surtout: arraché de ce qui est naturaliste, pratique, national, pris en grand: l'extraordinaire. Par opposition à la peinture traditionelle, où la catégorie était la chose principale, c'est dans la peinture de nos jours la généralisation, c'est-à-dire la mise à nu du purement esthétique ou de la plastique. Ceci a élevé la peinture, l'a rendue indépendante comme moyen d'expression esthétique et a ouvert nombre de possibilités. C'est le réveil de la conscience esthétique dans la peinture, l'extension de tous les côtés de ses limites et l'obtention d'une expression esthétique intérieure.**

massa's enz.) tot uitdrukking komt, noemen wij daarom exact en reëel. Wij noemen het exact, tegenover het kunstwerk, dat deze idee met meer of minder vage middelen (b.v. een of ander symbool, een of andere voorstelling met de daarmede in verband staande gevoels- en gedachten-associaties, een stemming, een tendenz enz.) trachtte uit te drukken. Wij noemen het reëel, tegenover het kunstwerk, waarin de beeldingsmiddelen niet duidelijk medespreken en ons het werk als de illusie van iets anders dan een uit die middelen opgebouwd geheel doen verschijnen. pag. 174

Armen, beenen, boomen en landerijen zijn geen schilderkunstige middelen. Schilderkunstige middelen zijn: kleuren vormen, lijnen en vlakken. pag. 179

Door op deze wijze (de ‚wijze der kunst' volgens Piet Mondriaan. ‚De nieuwe beelding in de schilderkunst', Stijl no. 3.) langs den weg van voortdurende en wederkeerige opheffing van stand, maat, proportie en kleur een harmonische totaalverhouding, een esthetische balans te bereiken, wordt het doel van den beeldenden kunstenaar: een beeldende harmonie te scheppen en het ware te geven op de wijze van het schoone, inderdaad op de meest exacte wijze bereikt. De kunstenaar laat de esthetische idee niet meer door intermédiaire middelen, als symbolen, natuurtafereelen, verhalen enz., verschijnen, maar hij geeft een onmiddellijken vorm aan de esthetische idee met het daarvoor aangewezen kunstmiddel. Het kunstwerk wordt een zelfstandig, esthetisch-levend, beeldend organisme, waarin alles tegen elkaar opweegt. pag. 180

tijdschrift v. wijsbegeerte, 1915–18

de nieuwe beweging in de schilderkunst (1917)

Dit blootleggen van het esthetische wezen nu, is het voornaamste beginsel der nieuwe schilderkunst. Hiervan stamt de uitdrukking ‚abstract', waarmee voornamelijk bedoeld is: afgetrokken van het naturalistische, practische, nationale, groot genomen: van het bijzondere. In tegenstelling met de schilderkunst der traditie waarin het verbijzonderen hoofdzaak was, is in de schilderkunst van onzen tijd het veralgemeenen, d.i. het ontblooten van het rein-esthetische of beeldende, het voornaamste. Dit nu heeft de schilderkunst op een hooger plan gebracht, haar als esthetische uitingswijze zelfstandig gemaakt en tal van mogelijkheden geopend. Het is de ontwaking van het esthetische bewustzijn in de schilderkunst, het naar alle zijden uitzetten harer grenzen en het bereiken eener innerlijke schoonheidsuitdrukking. pag. 36

Daar in den ouden kunstvorm deze universeele schoonheid niet volkomen kon worden uitgesproken, was er een nieuwe vorm noodig en deze nieuwe vorm werd in dezen tijd door de schilders van Europa gevonden. Het spreekt echter vanzelf, dat de nieuwe beginselen in de schilderkunst niet voor altijd geldend zullen blijven. Wanneer op het niveau, waarop de schilderkunst als beeldende kunst thans staat, alles gezegd zal zijn, zal ook hieruit weer een nieuwe esthetische mogelijkheid voortkomen, die het uitdrukkingsgebied zal vergroten en den menschelijken geest weder in opwaartsche richting zal verplaatsen. Niet de toegepaste, maar de monumentaal-samenwerkende kunst ligt voor ons, waarin de verschillende geestelijke uitingswijzen (bouw-, beeldhouw-, schilderkunst, muziek en het woord) harmonisch – d.i. elk afzonderlijk winnende door medewerking eener andere – tot verwezenlijking van eenheid zullen komen. Niet op verbrokkelde toepassing zal de geest van den nieuwen kunstenaar gericht zijn maar op monumentale samenwerking.

pag. 43

Velen zijn het er over eens geworden, dat de kunst van dezen tijd zich ‚bizonder leent voor toegepaste kunst'. Niets is minder waar. Wie hoorde er ooit van toegepaste dichtkunst, toegepaste literatuur, toegepaste muziek (uitgezonderd de programmamuziek!) In werkelijkheid leent de kunst zich niet voor toepassing of zij houdt op kunst in den besten zin te zijn. De kunst deelt zich mede aan de fijne stof en vindt daarin haar zelfstandigheid. Het geval wil echter (met voorbeelden uit alle groote stijlperioden zou dit te bewijzen zijn) dat de kunstenaar genoodzaakt wordt, datgene wat de menschheid niet in den hoogsten vorm, d.i. tevens in de fijnste stof, aanvaardt, in cageren vorm, d.i. in grovere stof, aan te bieden. Zoo, dus op zeer tragische wijze, omdat de kunstenaar een concessie doet, ontstaan uit de hoogste esthetische uitingen de toegepaste vormen van kunstnijverheid enz. De practische waarden verstikken in deze uitingen de geestelijke, totdat een practische overwaarde een geestelijke minderwaardigheid doet ontstaan.
Met de monumentale kunst der toekomst, zal het iets geheel anders zijn, daarin zal elke kunstuiting, aanschouwelijk of hoorbaar, in den meest volstrekten vorm tot verwezenlijking en door een harmonische samenwerking van Materie en Geest, tot de hoogste esthetische oplossing komen.

De Stijl, V, pag. 186

klassiek – barok – modern, lezing 1918

Wil het wezen der schoonheid geheel op de wijze der kunst en daardoor voor ieder reëel en verstaanbaar verschijnen, zoo zal de kunstenaar met niets anders dan zijn universeel verbeeldingsmiddel (de schilder dus met de kleur) een maximum van beeldende expressie moeten bereiken. Dit geldt voor alle kunsten en daarom is het slechts op deze wijze mogelijk een monumentale eenheid, een collectieven stijl te verwezenlijken. In dezen collectieven stijl, die de esthetische behoeften van alle volkeren omvat, treedt de schilderkunst het meest zuiver, het meest spiritueel op en wel als: esthetische kleurindeeling zonder meer. Insgelijks de architectuur als esthetische (en practische) ruimte indeeling zonder meer; insgelijks de beeldhouwkunst als esthetische vormindeeling zonder meer.

pag. 24

Stijl ontstaat wanneer door een gemeenschappelijk levensbewustzijn een evenwichtige verhouding bereikt wordt tusschen innerlijkheid en uiterlijkheid.

pag. 27

De ontwikkeling der moderne kunst naar het abstracte en universeele, dus van het uiterlijke en individueele af, heeft het mogelijk gemaakt dat door gemeenschappelijke inspanning en uit gemeenschappelijk inzicht, een collectieve stijl te realiseeren is, die, boven persoon en natie uit, beeldend de hoogste en diepste en meest algemeene schoonheidsverlangens van alle volkeren tot zeer bepaalde en reëele uitdrukking brengt.

pag. 29

fragments

→ **Style is created by achieving a well-balanced relationship between inwardness and outwardness by means of common cognition of life.**

The development of modern art towards the abstract and universal idea, i.e. away from outwardness and individuality, has – by joint efforts and common insight – made it possible to realize a collective style, which – beyond person and nation – expresses plastically the highest and deepest and most general desires of beauty of all nations.

fragments

Le stile naît au moment dans lequel une conscience commune attaint l'équilibre entre la vie intérieure et l'extérieur

Le développement de l'art moderne vers l'abstrait et l'unversel, en se séparant des apparences et de l'individuel, a rendu possible par un effort et une idée communs la réalisation d'un style collectif; celui-ci, en s'élevant au-dessus de la personne et de la nation, montre fort réellement dans ses créations le désir de beauté le plus haut, le plus profond et le plus commun de tous les peuples.

drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst, 1919

De kunst der traditie was rijk aan schijnwaarden. Deze schijnwaarden (religie, literatuur, allegorie, anatomie, perspectief) nemen in de kunst der traditie een belangrijke plaats in, zij verdringen zelfs voor een groot deel de wezenlijke of de esthetische waarden. Nu werd het de opgave van onzen tijd alle schijnwaarden uit het kunstwerk te verwijderen en te vervangen door wezenlijke, beeldende waarden, om zoodoende het schilderij als esthetisch product zelfstandig te maken. Door in een werk van beeldende kunst alle bijkomstige elementen, – dat zijn alle elementen die den zuiver esthetischen indruk schaden – te verwijderen, zal het kunstwerk meer dan ooit voorzien in de geestelijke behoefte.
De questie is inderdaad zeer eenvoudig, wanneer wij de doelmatigheid van het kunstwerk voor oogen houden. Wanneer dus de vraag gesteld wordt: ‚wat is een kunstwerk in den besten zin'. dan moet daarop geantwoord worden: ‚een kunstwerk in den besten zin is een product van den geest dat voorziet in de esthetische behoefte'.
pag. 36

De geestelijke doelmatigheid is het esthetisch element, dat zich niet alleen naast de stoffelijke handhaaft, maar deze laatste in sommige voorwerpen overwint of geheel verdringt. Zulke voorwerpen nu, waarin de geestelijke doelmatigheid of het esthetische, de stoffelijke doelmatigheid of het practische verdrongen heeft, noemen wij kunstwerken in den hoogsten zin, als: werken van muziek, verzen, drama's, beeldhouw- en schilderwerken. Aan deze ligt de esthetische functie ten grondslag. pag. 37

Vanuit dit besef, dat in een zuiver beeldend kunstwerk alles een esthetische houding moet aannemen, is elk kunstwerk waarin wij andere dan beeldende elementen aantreffen, als: naturalistische, religieuze, ethische enz. onzuiver, d.i: karakterloos.
Zoolang wij meenen, dat het beeldend kunstgewrocht een anderen inhoud moet hebben dan een esthetischen, een andere doelmatigheid dan een geestelijke, zoolang wij vasthouden aan het begrip, dat schilder- en beeldhouwkunst begrensd zijn tot het meer of minder esthetisch afbeelden van zekere objecten en niet in staat zouden zijn een gegeven geheel beeldend zuiver, d.i. tot niets dan verhouding, te verwerken, hebben wij geen juist begrip van zelfstandig beeldende kunst en zullen wij den stijl van onzen tijd, den Stijl van Verhouding, niet verstaan. pag. 43

Kunst is een doel op zichzelf. Voor het eerst beseften dit de impressionisten van omstreeks 1880, vandaar dat hun devies luidde: l'art pour l'art. De plaats welke de kunst in onze samenleving moet innemen is: te voorzien in de esthetische behoeften. De mensch immers toont naast een stoffelijke ook een esthetische behoefte en de kunst is de aangewezen stof om in deze behoefte te voorzien. Deze esthetische behoefte is van geestelijken aard, d.w.z. zij gaat van onzen geest uit. Waar de kunst in deze behoefte voorziet, is zij geestelijk-doelmatig, d.w.z. zij bevredigt onzen geest. Wanneer dus het kunstwerk met zichzelf in tegenspraak is en een andere beteekenis gaat hebben dan een esthetische, is het of een onzuiver of in 't geheel geen kunstwerk. Zulk een werk gedraagt zich als een kunstwerk, maar is het niet. De hier uitgedrukte gedachten nu vormen, zeer in 't kort, het wezen der kunstvorming van onzen tijd. pag. 50

van doesburg ↓ →

Gij zult mij nu kunnen vragen, welke bedoeling de kunstenaar dan heeft en ik antwoord u: heelemaal geen bedoeling. De kunstenaar brengt uit zijn aard een kunstwerk voort, omdat zijn aard esthetisch is. Er is zelfs geen plaats voor een bedoeling. Wat de kunstenaar verlangt is, dat hetgeen hij maakt, volgens zijn aard is; d.w.z. dat het voortbrengsel zijn esthetische ervaringen van de realiteit uitdrukt. Want aangenomen dat zijn aard esthetisch is, zullen zijn ervaringen daaraan gelijk, dus esthetisch zijn. pag. 51

Het is echter voldoende wanneer wij door deze voorbeelden zien, dat de ervaring van den kunstenaar een anders geaarde is dan die van den niet-kunstenaar, waaruit wij de stelling kunnen lichten, dat de opgave van den kunstenaar hierin bestaat: Het wereldbeeld langs esthetischen weg d.i. volgens de kunst te verklaren. pag. 53

uit het ‚journal d' idées'

29 Aug. 1930: De angst voor geometrie in de schilderkunst is niet recht verklaarbaar. Het wezenlijke daarbij is toch niet een dood spel van louter getallen of getalsverhoudingen zonder meer. Voor mij is geometrie veel eerder: de levende aanschouwing van tastbare verhouding, welke eerst door het getal tot volkomen klaarheid en zekerheid komt. Zonder de geometrie blijft deze verhouding steeds speculatief, zij komt eerst tot bevrijding door het getal. Zoowel voor de muziek als voor de werkelijke architectuur is het getal de basis. Het kan zijn, dat dit als beginsel klassiek is, doch dan ‚klassiek' in den zin van universeel, ‚constant'. Het gaat er toch per saldo niet om, om coute que coute ‚modern' te willen zijn, of terwille van een relatief ‚modernisme' het juiste en ware te willen verloochenen. Wat ik als constructief plan der schilderkunst langs dezen weg gevonden heb, geeft mij steeds weer opnieuw de aangename sensatie eener volkomen ‚zekerheid'. De Stijl, laatste nr., pag. 24

30 Aug. 1930: Les peintres d'autrefois avaient de ambitions hors de la peinture. Ils voulaient créer des hommes. Ils voulaient mettre une âme dans la matière ou un sentiment dans une ‚créature'. Van Gogh parlait meme de l'âme d'un arbre. Ces ambitions ont produit pas mal d'erreurs au point de vue ‚peinture', parceque la seule ambition qu'un peintre peut avoir est d'animer une surface plane par une couleur. Dans la peinture non-anecdotique (le naturalisme et l'impressionisme), la couleur était encore une qualité de l'objet. Même erreur. La réalité était identifiée à une foule de petites surfaces colorées; par le ton juste, le peintre a exprimé l'objet et sa propre qualité picturale: sa couleur.

Si on a compris qu'il ne s'agit pas, dans la peinture, de ‚créer' un homme ou un animal, on a remplacé cette ambition par celle de créer la ‚lumière'. Même défaut, même erreur. Enfin on a compris qu'il n'importe, dans la peinture, rien d'autre que . . . . . la peinture.

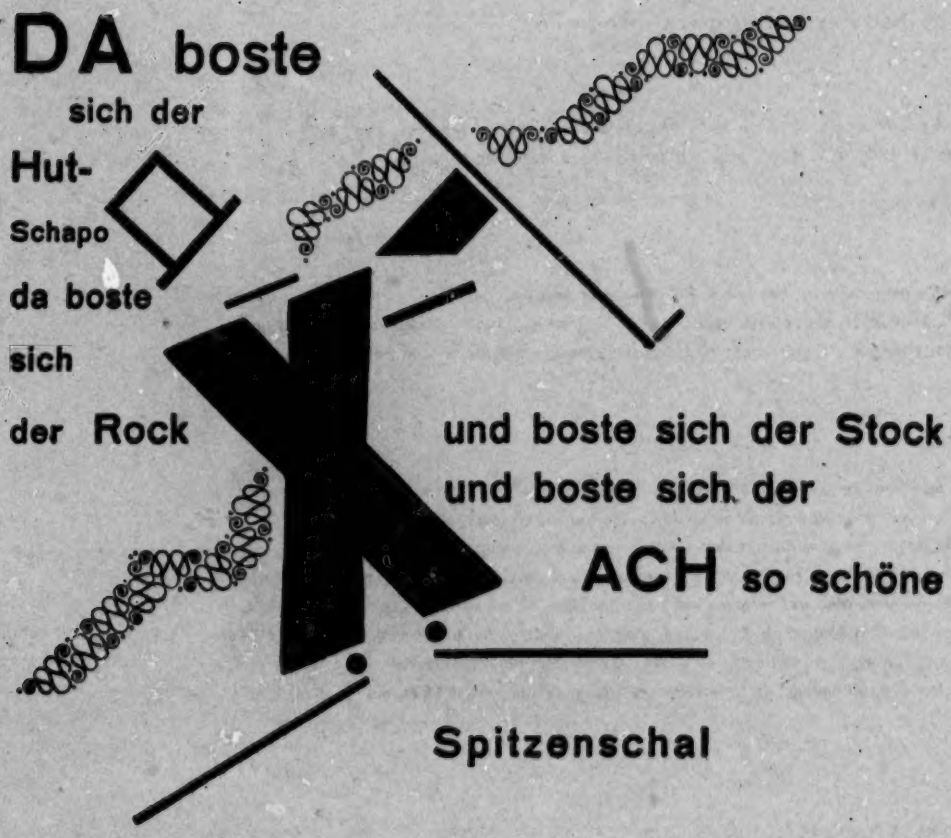
Qu'est ce qu'un tableau? Un tableau est une ‚constante de rapports'. Le mouvement est étranger au tableau. Avec le mouvement commence le film, c.à.d. la ‚variante de rapports'. Si la peinture a encore une raison d'être, c'est grâce à son caractère stabile.

De Stijl, laatste nr., pag. 25

15 Sept. 1930: Dans la peinture il ne s'agit ni de la nature, ni du tempérament, ni même de la représentation de la première à travers le dernier

La constante ou, autrement dit, l'élément fixe, est la couleur, c'est d'elle et de rien d'autre, que le paintre sort pour arriver à une construction picturale sur une base mathématique. Tout le mende parle de la géometrie, mais personne ne s'en sert. Les cubistes, les futuristes, même les impressionistes en parlaient; mais dans les oeuvres des peintres cubistes, futuristes ou impressionistes on n'en trouve la moindre trace.

De Stijl, laatste nr., pag. 27


DA boste
sich der
Hut-
Schapo
da boste
sich
der Rock
und boste sich der Stock
und boste sich der
ACH so schöne
Spitzenschal

brieven van theo van doesburg aan antonie kok

Utrecht, 11 Februari 1915.

Beste vriend....

‚Later, zal er geen kunst meer noodig zijn; dan zullen alle beelden, alle klanken overbodig zijn', zei van Domselaar. Er zijn ogenblikken dat ik reeds in dit ‚Later' leef. Ach dat die dagen maar komen gaan!

Utrecht, 7 Februari 1916.

Mijn beste vriend,

Laren lijkt mij 'n heerlijk oord om rustig te denken. Er wonen daar heel wat luidjes, die zich met het abstracte leven bezig houden. Ik weet zeker, dat ze jouw denkbeelden zeer goed, d.i. zuiver zouden vinden. Mondriaan is echter niet iemand voor vrienden. Hij blijft liefst afzonderlijk en maakt niet gaarne kennis met de anderen.

Leiden, 22 April 1917.

Beste Kokkie,

Is het wonder dat wij tegenover de ‚toon' der oude schilders, kleur en verhouding willen gaan stellen. Was de uitdrukking ‚toon" niet aan de muziek ontleend en op de schilderkunst overgegaan. Is het dan nu zoo'n vreemd verschijnsel, dat wij diezelfde zichtbare muzikaliteit willen bereiken met ruimte- en kleurverhoudingen? Men is gewend van de moderne schilderijen te zeggen, dat zij ‚hard' van kleur zijn. Men was ook gewend schilderijen van vuil gemaakt te bewonderen. Men was vergeten wat kleur betekent. Men was behept met kleurenvrees. Gewend in het vuil te leven werkten kleuren als geel, blauw, rood irriteerend op het netvlies. Wij willen met kleur bouwen en niet met vuil. Zijn wij geen schilders? En werken de schilders niet met kleuren in tegenstelling met de baggerlieden? Welnu laat het vuil dan aan de straatreinigers over, maar laat de schilders met kleur werken.

Leiden, 9 Mei 1917.

Beste Kokkie,

Ik vind het goed wanneer de muziek en de schilderkunst elkaar in hetzelfde beginsel ontmoeten. Dat beginsel is eigenlijk doodeenvoudig. Het is altijd te omslagtig gezegd, doch kan als volgt worden samengevat: de schilders van voorheen trachten hunne ontroering uit te drukken door toon. Dit had de muziek al voor hen gedaan. Daarom is de term ‚toon' aan de muziek ontleend. Toon is, in betrekking tot schilderkunst, kleur-breking. In betrekking tot muziek is toon: klank-breking. In de schilderkunst heeft dit geleid tot het schilderen met vuil. Dit werd sentimentskunst genaamd. In de muziek heeft dit geleid tot een oversentimentaliteit. Zooals in het eerste geval geen kleur meer te bekennen was, zoo ging in het tweede geval de klank verloren. Dat betekent: in de schilderkunst zoowel als in de muziek der 19e eeuw (einde dezer eeuw) ging het uitdrukkingsmiddel aan het sentiment ten gronde.

. . . . . De moderne schilders van heden trachten hunne ontroering – hun esthetische ontroering – uit te drukken door kleur-verhoudingen. Harmonie trachten zij te bereiken door de verhouding van de eene kleur tot de andere. Zij bouwen dus met kleuren. Zij mengen niet. Vertroebelen niet. Zij bezigen volstrekte kleuren en aangezien er maar 5 zijn gebruiken zij slechts wit, zwart, geel, blauw en rood. Deze kleuren zijn op zichzelf niets, doch schilderkunst is nu juist de werkzaamheid om door een juiste verhouding dezer primaire kleuren een esthetische indruk toeweeg te brengen. De ‚juiste verhouding' is op zichzelf niets – doch schilderkunst is de werkzaamheid om deze juiste verhouding te putten uit het thema.

Leiden, 18 Mei 1919.

Beste Kok,

De nieuwe kunst staat uit haar aard immers vijandig tegenover particulier bezit van losse schilderijtjes, tegenover alle apartheid. Zij eischt het geheel en niet een deel. Daarin is alles dunkt mij uitgesproken.

theo van doesburg to antonie kok

I have radically turned everything upside down in Weimar. That is the most famous Academy, which now has the most modern teachers! Every evening I spoke to the pupils there and everywhere I scattered the poison of the new spirit. The 'Style' shortly will appear again, more radical. I have any amount of energy and I now know that our ideas will triumph: above all and everything.

theo van doesburg à antonie kok

A Weimar j'ai tout renversé d'une façon radicale. C'est l'Académie la plus célèbre qui a maintenant les professeurs les plus modernes. Tous les soirs j'ai parlé aux élèves et partout j'ai semé le poison de l'esprit nouveau. Le ‚Style' paraîtra sous peu sous une forme plus radicale. Je déborde d'énergie et je suis convaincu maintenant que nos idées triompheront de tous et de tout.

7 Januari 1921

Beste Kok . . . . . .

In Weimar heb ik alles radicaal onderste boven gekeerd. Dat is de beroemste Academie die nu modernste leeraren heeft! Ik heb de Schüler daar iedere avond gesproken en overal het vergif van de nieuwe geest rondgestrooid. De Stijl zal binnenkort opnieuw verschijnen radicaler. Ik heb bergen kracht en weet nu, dat onze inzichten zullen overwinnen: allen en alles.

over de publicatie van mecano

Leiden, 24 Februari 1921.

Beste Kok . . . . . .

Ik ben van plan om een prachtig bulletin in elkaar te zetten, op het gemeenste papier dat er bestaat en toch erg modern. Wanneer je eens een geestig dadaistisch stuk hebt, stuur het me dan voor dit bulletin!

Weimar, 18 September 1922.

Beste Kokkie . . . . . .

De kunstenaars moeten zich daartegen wapenen, niet zich bij de leiders aan te sluiten, maar door te bewijzen voor de massa, dat de nieuwe maatschappij slechts die kunst noodig heeft, die klaar, wet-matig en gezond is, terwijl zij gewezen moeten worden op het ongezonde der kunst der bourgeoisie. In de nieuwe komende maatschappij moet het volk onze arbeid eischen: m.a.w. wij moeten een aandeel hebben in het volk en het volk een aandeel aan ons. Zoo alleen kan de moderne kunst zegevieren. Om dit te bereiken is strijd noodwendig en deze strijd tegen de verkeerde voorlichting van het volk moet door de kunstenaars zelf gevoerd worden. Wij hebben al deze punten in een proclamatie vastgelegd. De internationale van scheppenden is slechts mogelijk: 1e. als arbeidsgemeenschap; 2e. als sociaal-paedagogisch lichaam. We moeten een massa achter ons hebben. Eenige navolgers is niet genoeg. Ik denk dat jij, die toch ook diep menschelijk en sociaal weet te schouwen, je levendig voor deze samenhoorigheid interesseeren zult. . . .

In Parijs is alles totaal dood. Hij (Mondrian) lijdt daar zeer onder en het zou hem weer tot opgewektheid brengen wanneer hij maar wilde inzien, dat de bodem waarin het nieuwe groeien kan niet de reactionnaire Latijnsche is. Het is voor mij reeds een uitgemaakte zaak, dat de nieuwe kultuur-zone het noorden is, ik weet de keten van Rusland tot aan Scandinavië.

van doesburg ↓ →

Berlijn, 28 October 1922.

Beste Kokkie,

Ik blijf er nog steeds bij, dat ‚de kunst' een zelfstandig element, een zelfstandige kracht is, die in hare ontplooiing tegelijk ethisch en esthetisch is. Dat leert mij de praktijk. De Boer schreef me herhaaldelijk, dat hij bemerkt had, wanneer menschen die gekleurde woningen passeerden, hun gezicht als het ware opklaarden. Hoe ze met een blij gevoel vervuld werden. En ik ben er zeker van, dat in een goed opgeloste omgeving de moreele waarde der menschen stijgen moet.

Parijs, 23 Januari 1930.

Beste vriend,

Ik ben zeer benieuwd hoe je over mijn nieuwe werk denkt en zal er zoo spoedig mogelijk een foto van laten maken. Ik werk nu geheel anders. Daar ik in kompositie, evenwichtige verhoudingscompositie niet het eindresultaat van het meer vergeestelijkte schilderen kon zien, kwam ik destijds omstreeks 1924 tot contra-compositie. Ik formuleerde deze resultaten in mijn manifesten over het elementarisme. (Zie Stijl 73–76). Zoo kwam ik dus van kompositie tot constructie, terwijl ik thans in 1929 geheel heb afgedaan met elke indeeling of kompositie volgens het gevoel. Ik kan thans in de wijze waarop een modiste, een bloemenverkoopster of een patissier volgens gevoel, evenwichtig rangschikt, geen verschil zien met een kunstenaar die evenals volgens 't gevoel komponeert. De manier van: hier een beetje meer, daar een beetje minder, hier een beetje zus en daar een beetje zoo, hier een rood en daar nog een blauw etc., etc., is te onzeker, te zeer met de smaak, met het arrangeren verbonden om mij nog te kunnen bevredigen.

Ik heb nu een groote zekerheid gevonden in het opgeven van het begrip modern en het aanvaarden van het ‚Universeele'. Wat ik zoek te bereiken is een universeele vorm, die volkomen op mijn geestelijke ziening correspondeert. Als zoodanig aanvaard ik de pyramide, een universeelen vorm, die nog schoon is, omdat hij elementair en onpersoonlijk is en daarom blijft en steeds weer opnieuw ontstaat, ten opzichte van de beschouwer! Zoo'n universeele vorm is steeds controleerbaar gezien de structuur mathematisch is. Een dergelijk controleerbare structuur wil ik voor het schilderij, voor de plastiek, voor de architectuur. Mijn laatste doek, waaraan ik reeds heel lang werk is in zwart, wit en grijs; een controleerbare structuur, een vaste oppervlakte zonder toeval of individueele grilligheid, fantasieloos? Ja. Gevoelloos? Ja. Maar niet geesteloos, niet universeel-loos, en evenmin, denk ik terecht, daar het alles is wat in het innerlijk rythme past: het is zoowel de pyramide als de vallende steen, zoowel de keilsteen over het water als echo, het is zoowel de tijd als de ruimte, het oneindig groote als het oneindig kleine. Rijk dus en arm. Ik heb ook in de factuur dit alles tot uitdrukking willen brengen en kan de geheele beelding in cijfers uitdrukken. Tegenover het intense, matte wit het glanzende, spiegelgladde zwart.

"universal" as a reconciliation of opposites.

X-Beelden (1920)

hé hé hé
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't li **CHAAM** lijk er **VA** ren

O^n

— ruimte en
— tijd
verleden heden toekomst
het achterhierenginds
het doorelkaâr van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

ZIG – ZAG

uitgekauwd sigaretteeindie op't
WITTE SERVET

vochtig bruin
ontbinding
GEEST
346 **VRACHT AU TO MO BIEL**

DWARS

trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
uomo electrico

rose en grauw en diep wijnrood

de scherven vân de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekning: O^n: te lezen nul^n; — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

mondriaan

de nieuwe beelding in de schilderkunst

Het leven van den huidigen, gecultiveerden mensch keert zich langzamerhand van het natuurlijke af: het wordt al meer en meer een abstract leven. Waar het natuurlijke (uiterlijke) meer en meer ‚automatisch' wordt, zien we de levensaandacht zich meer en meer op het innerlijke vestigen. Het leven van den werkelijk modernen mensch is noch op het materieele om het materieele gericht, noch domineerend gevoelsleven, maar treedt als meer zelfstandig leven van den zich bewustwordenden menschelijken geest op.

De moderne mensch – toch een eenheid van lichaam, ziel en geest – toont een veranderd bewustzijn: alle levensuitingen nemen een andere verschijning aan, en wel een meer bepaald abstracte. Zoo ook de kunst: als product van een andere dualiteit in den mensch gaat hij zich uiten: als product van een gecultiveerd uiterlijk en een verdiept, meer bewust innerlijk – als zuivere beelding van den menschelijken geest, komt zij tot uitdrukking in een zuiver aesthetisch beeldende, in een abstracte verschijning.

De werkelijk moderne kunstenaar voelt de abstractie der schoonheidsontroering bewust: hij erkent bewust, dat de schoonheidsontroering cosmisch, universeel is. Deze bewuste erkenning heeft abstracte beelding ten gevolge – bepaalt hem tot datgene, wat uitsluitend universeel is.

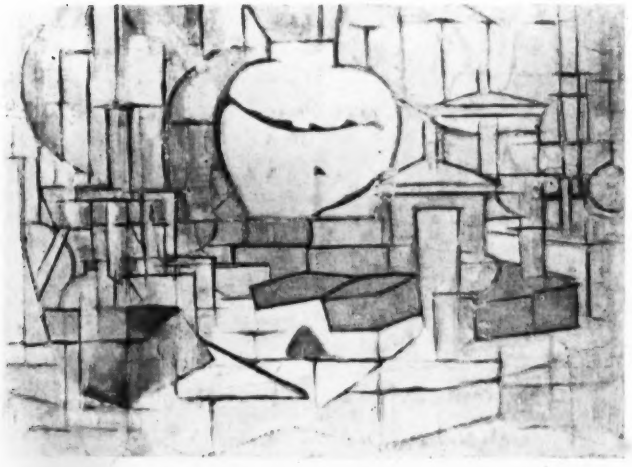
De nieuwe beelding kan dus niet verschijnen in (natuurlijke) concrete voorstelling, welke – ook zelfs bij universeele ziening – steeds min of meer op het individueele wijst, althans het universeele in zich verbergt.

Zij kan niet gehuld zijn in datgene, wat het individueele karakteriseert: den natuurlijken vorm en kleur, maar zij moet tot uitdrukking komen in de abstractie van den vorm en de kleur – in de rechte lijn en in de tot bepaaldheid gestelde primaire kleur.

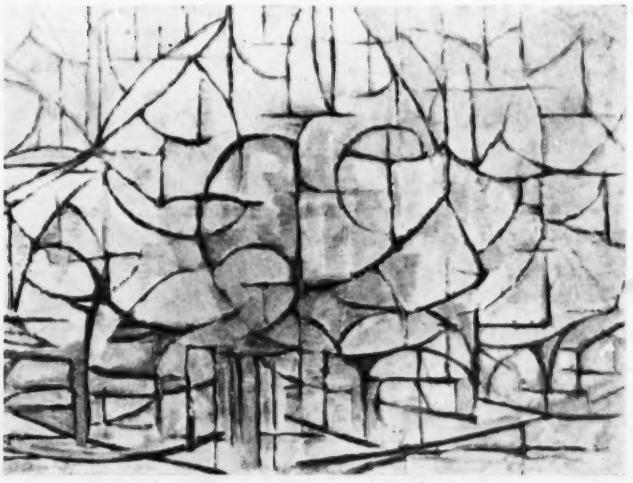
Deze universeele beeldingsmiddelen zijn in de moderne schilderkunst langs den weg van consequent doorgevoerd verm- en kleurabstraheeren gevonden: toen zij gevonden waren, trad, als van zelf, exacte beelding van enkel verhouding naar voren, en daarmede het essentieele van alle beeldende schoonheidsontroering.

De Stijl, I, pag. 2

mondriaan gemberpot 1910



mondriaan gemberpot 1910



mondriaan compositie 1911

piet mondriaan

de nieuwe beelding als stijl

De schilderkunst – in wezen één en onveranderlijk – heeft zich steeds in zeer onderscheidene uitingen geopenbaard. De achter ons liggende kunstuitingen – die zich als zoovele stijlen kenmerken – onderscheiden zich slechts van elkander door oorzaken van tijd en plaats, waar zij in wezen één zijn. Hoe verschillend ook in verschijning, kwamen zij toch alle uit eenzelfde bron voort: uit het universeele, uit het diepste wezen van al het bestaande. Daardoor vertoonen alle historische stijlen een gemeenschappelijk streven, nl. om het universeele tot uitdrukking te brengen.

Zoo heeft alle stijl een tijdelooze inhoud en een tijdelijke verschijning. De tijdelooze (universeele) inhoud kunnen we het universeele van stijl, de tijdelijke verschijning de karakteristiek of het individueele van stijl noemen. Die stijl, waarin het individueele van stijl het meest dienstbaar gemaakt is aan het universeele van stijl, zal de grootste stijl zijn: die stijl, waarin de universeele inhoud het meest bepaald beeldend naar voren treedt, zal de zuiverste stijl zijn.

Heeft alle schilderkunst een tijdelooze inhoud, zij is slechts beeldende kunst, zij vertoont slechts stijl, doordat die inhoud zich ook werkelijk beeldt.

In schilderkunst moet de stijl verschijnen: zij kan niet door onderwerp of voorstelling uitgedrukt worden.

Het universeele van stijl moet door het individueele van stijl, d.i. door de wijze van stijlbeelding, tot uiting komen.

De wijze van stijlbeelding is van den tijd en beeldt de verhouding van den tijdgeest tot het universeele. Zij is dàtgene, wat een bepaalde kunstuiting karakteriseert, dàtgene, waaraan men de historische stijlen onderkent.

Het universeele van stijl daarentegen is eeuwig en hetgeen alle stijl tot stijl maakt. Het is de beelding van het universeele, dat, naar ook de wijsheid leert, de kern van den menschelijken geest uitmaakt, hoewel het daarin door onze individualiteit gesluierd blijft. Zoo min als het universeele in ons tot bepaaldheid gekomen is, zoo min verschijnt het buiten ons in bepaaldheid. Hoewel het universeele zich door de natuur uitdrukt als het volstrekte, komt het volstrekte in de natuur slechts in natuurlijke kleur en vorm verborgen of gesluierd tot beelding. Hoewel het universeele zich beeldt als het volstrekte, in lijn door het rechte, in kleur door het vlakke, het pure en in verhouding door het evenwichtige, openbaart het universeele zich in de natuur slechts als drang naar het volstrekte – als drang naar het rechte, het vlakke, het pure, het evenwichtige, en wel door spanning van vorm (lijn) vlakheid, intensiteit, zuiverheid van natuurlijke kleur en natuurlijke harmonie.

De Stijl, I, pag. 13, 14

In abstract-reëele schilderkunst is primaire kleur slechts bedoeld in den zin dat de kleur als grondkleur optreedt. De primaire kleur verschijnt alzoo zeer betrekkelijk – het principieele is, dat de kleur vrij is van het individueele en van individueele sensaties en enkel de stille ontroering van het universeele tot uitdrukking brengt.

De primaire kleuren in de abstract-reëele schilderkunst zijn een voorstelling van de primaire kleur op zulk een wijze, dat zij niet meer het natuurlijke uitbeelden en toch reëel blijven.

De Stijl, I, pag. 30

Is onzen tijd voor samengaan der geheele architectuur nog niet rijp, moet de nieuwe beelding nog als schilderij gemaakt worden, zoo zal dit van invloed op de huidige abstract-reëele beelding zijn.

Elk kunstenaar zal zijn wijze van kleurbeelding moeten zoeken – zich aanpassende aan tijd en plaats. Houdt hij geen rekening met de huidige omgeving, zoo zal zijn werk onharmonisch doen, wanneer het niet enkel en alleen op zich zelve beschouwd wordt. Misschien zal echter dit onharmonisch doen de oogen openen tot het zien van de huidige omgeving – zoals zij meestal inderdaad is – in hare traditie of grilligheid.

De Stijl, I, pag. 31

Uitbreiding – een veruiterlijking van de actieve oerkracht – doet door groei, aanhechting, bouw, enz. het lichamelijke, vorm, ontstaan. Vorm ontstaat wanneer de uitbreiding zich begrenst. Als de uitbreiding het fundamenteele is (omdat daar de werking van uitgaat) moet zij ook het fundamenteele in de beelding zijn.

Dat fundamenteele moet klaar en rechtstreeks gebeeld worden, wanneer het bewust als het fundamenteele erkend wordt. Is den tijd daartoe gerijpt, zoo moet in de beelding van de uitbreiding de begrenzing tot het individueele opgeheven worden, want dan eerst beeldt de uitbreiding zich in alle zuiverheid.
Komt, in vormbeelding, de vormbegrenzing tot stand door de gesloten lijn (contour), zoo moet deze verstrakt worden tot de rechte lijn.
Dan komt het meest uiterlijke (vormverschijning) in evenwichtige verhouding met de exacte beelding van uitbreiding, die zich ook als de rechte lijn laat verzinnelijken.
Zoo wordt, door uitbreiding en begrenzing (het uiterste eene en het uiterste andere, zie inleiding) de evenwichtige verhouding in stand - de rechthoekige, geboren: zoo realiseert de uitbreiding zonder individueele begrenzing zich behalve door het verschil in kleur der vlakken, ook door de rechthoekige verhouding van lijn of kleurvlak. Door het rechthoekige wordt de kleur niet afgesloten doch begrensd.
Zoo wordt, ten slotte, in het rechthoekig vlak, de kleur ten derde en volkomen bepaald.

De Stijl, I, pag. 42

Onder hetgeen aan te toonen is betreffende de nieuwe beelding neemt de redelijkheid der nieuwe beelding een eerste plaats in. Want het is vooral de redelijkheid van iets, wat de moderne mensch zich afvraagt. De redelijkheid van de nieuwe beelding, als kunst in het algemeen moet hem duidelijk zijn, maar ook hare redelijkheid als kunst voor dezen tijd. De Stijl, I, pag. 50

Zoolang het individueele in het tijdsbewustzijn overheerscht, blijft de kunstgebonden aan het (gewone) leven en is zij, primair, de uitdrukking van dat leven.
Wanneer het universeele echter domineert, zal het leven zóo doordrongen zijn van het universeele, dat de, tegenover dat leven, zoo onreëele kunst vervalt en een nieuw leven daarvoor in de plaats treedt, dat het universeele inderdaad realiseert.
Slechts bij evenwichtige verhouding van het individueele en universeele in het tijdsbewustzijn vindt het universeele zijn meest zuivere, meest direkt beeldende uitdrukking in kunst, want in beelding kan het individueele het universeele ontvangen: in kunst is het mogelijk dat het universeele een verschijning heeft, die toch niet aan het individueele (tot individueel-zijn) bindt. De Stijl, I, pag. 51

Zal ook de kunstuiting levende realiteit voor den huidigen mensch zijn, zoo moet zij de zuivere uidrukking van het nieuwe tijdsbewustzijn wezen. Wel kan een kunstuiting levende realiteit voor hem zijn enkel en alleen door in aanschouwing als 't ware één te worden met het universeele dat gebeeld is, doch dan is die kunstuiting daarom nog niet geheel en al één met zijn geheele wezen. En dit is noodig om een kunstuiting tot stijl te stempelen, nl. dat zij één is met onze gehele menschelijkheid dus ook met onze natuurlijkheid.
De geheele menschelijkheid beeldt zich in het leven en moet de kunst weerspiegelen.
Zal de nieuwe beelding het nieuwe bewustzijn vertolken, zoo moet zij zich homogeen vertoonen met alle levensuitingen daarvan. Kunnen we die als abstract-reëel omschrijven?
Is deze tijd van materieele realiteit een van abstracte realiteit tevens?
Wanneer we de ontzettende beroeringen van heden niet kunnen zien als een storm die het uiterlijke leven in harmonie moet brengen met het, in alle stilte, reeds lang herboren innerlijke leven van den mensch, wanneer we de concrete werkelijkheid niet kennen als tegendeel van wat niet concreet verschijnt – dan is deze tijd niet abstract-reëel. Maar wanneer we door alle geweld heen het werkelijke leven kunnen speuren, wanneer we den bewust abstracten geest achter alle concrete verschijnselen werkzaam zien – dàn is deze tijd inderdaad abstract reëel. Het huidige leven is niet meer natuurlijk – maar abstract reëel. Dat het dit is, openbaart zich.
Het geheele moderne leven draagt het kenmerk van abstract-reëel leven; de geheele veruiterlijking van dat → leven beeldt den abstracten geest.
Waar de werkelijk moderne, gecultiveerde mensch midden in concrete realiteit leeft, zet zijn geest dit in abstractie om, zet zijn eigenlijke leven zich in het abstractie voort – maar zoodanig, dat zij die abstractie weder realiseert.
Dit doet ook de kunstenaar: daardoor schept hij abstract-reële kunst. De Stijl, I, pag. 52 vlg.

→ 'Primary colour' in the abstractly realistic art of painting indicates only that one particular colour acts as ground colour. The primary colour, therefore is only apparent in a relative sense; in principle, this colour is non-individualistic and free of individual sensation and expresses only the silent emotion of the universal.
Primary colours in the afore described art of painting form a conception of the primary colour in such a manner that they no longer depict the natural and yet remain realistic.

If the present age is not yet ripe for an harmonization of all architecture so that the new representation still depends on paintings, this is bound to influence the present-day representation of an abstractly realistic nature.
Every artist will have to choose his way of colour representation under individual adaptation to age and place. In case he does not take into account the prevailing situation, his work will create an unharmonious impression whenever it is not judged on its own merit. However, this unharmonious impression may, on the other hand, lead to a sudden realization of the actual prevailing situation, in its tradition or its capriciousness.

Expansion as an outward aspect of active primitive power, results in a physical creation – form – by growth, attachment, building a.s.f. Form is created when expansion is limited. If expansion is fundamental (because the action is based there on) this must be prevalent in the representation.
This fundamental element must be depicted clearly and directly whenever it is consciously recognized as such. If the time is ripe, the limiting of the expansion to the individual element in representing it, must be lifted as then only the expansion will be depicted in all its purity. If, in the representation of form, form limitation is effected by closed lines (contours) these must be stiffened up to straight lines. The outward aspect (the appearance of form) will thus be brought into a well-balanced proportion to the exact representation of expansion that can also be sensed in straight lines. In this way, by expansion and limitation (the two extremes; compare the introduction), the balanced proportion in posture is created: the rectangular; the expansion without individual limitations thus establishes itself also by the rectangular proportion of lines or of colour patches apart from the differences in colour of the patches. By the rectangular the colour is not closed but limited.
Thus, in the rectangular patch, the colour is, finally, in the third instance and completely determined.

In amongst the primary elements to be pointed out in a new representation is the reasonableness thereof, as it is mainly the reason of things that modern man demands. The reasonableness of the new representation as a form of art in general must be clear to him, but also its reasonableness as a demonstration of art of the present age.

→ The modern way of living is characterized by the abstractly realistic; its entire outward aspect personates an abstract spirit.
Whereas the genuinely modern, cultured person lives in amongst concrete realities, his spirit converts these into abstraction; his actual life is continued in the abstract, but in such a manner that the abstraction is once again realized. The artist does the same: he thereby creates abstractly realistic art.

Het meer en meer abstract en toch reëel blijvende leven dan, beeldt zich op elk gebied. De machine vervangt al meer en meer de natuurlijke kracht. In de mode zien we de typeerende verstrakking van vorm en verinnerlijking van kleur, welke teekenen zijn van het gaan van de natuur àf.
In den modernen dans (steps, boston, tango, enz.) zien we dezelfde verstrakking: de ronde lijn van den ouden dans (wals enz.) heeft plaats gemaakt voor de rechte lijn, terwijl elke beweging onmiddellijk opgeheven wordt door een tegenbeweging – teeken van zucht naar evenwichtigheid.
Voorts zien we deze zucht in het sociale leven sterk naar voren komen: de autocratie, het imperialisme met zijn (natuurlijke) macht van de sterkste, staat op het punt te vallen.– waar het reeds niet gevallen is – en maakt plaats voor de (geestelijke) macht van het recht.
Eveneens treedt het nieuwe tijdsbewustzijn in de logica zoowel als in wetenschap en godsdienst sterk naar voren. Reeds sedert lang heeft de geslulerde verkondiging der wijsheid plaats gemaakt voor de wijsheid der zuivere rede. Deze wetenschap toont telkens meerdere exactheid. De oude godsdienst, in mysteriën en dogma's wordt al meer en meer ter zijde gedrongen door de klare verhouding tot het universeele, mogelijk gemaakt door de zuivere kennis van het universeele – voor zoover zich dit kennen laat.
Zien we alzoo éénzelfde begrip zich in alle levensuitingen manifesteren – in het logisch denken is dit begrip geformuleerd.
Reeds lang voordat het nieuwe zich in bepaaldheid in het leven en in de kunst openbaarde, werd door het logisch denken de oude waarheid, dat het bestaande slechts door zijn tegendeel tot uitdrukking komt of gekend wordt, in klaarheid getoond.
In deze waarheid vinden we uitgedrukt, dat het zichtbare, het natuurlijk concrete, niet door het zichtbare (de natuur) maar door het tegendeel daarvan gekend wordt, hetgeen inhoudt, dat de beelding der zichtbare realiteit slechts door abstract-reëele beelding tot het huidig tijdsbewustzijn spreken kan.

De Stijl, I, pag. 53

In alle tijden ziet de schilder in en door alle dingen steeds het eene zelfde: hoewel zijne ziening ervan verandert, is het steeds het eene schoone, dat in en door alle dingen hem ontroert.
Dit eene zelfde, dit eene schoone nu, is het tegendeel van hetgeen de dingen tot dingen stempelt: het is het universeele, dat door middel van de dingen ons verschijnt. Bewust of onbewust zoekt de schilder dit andere van hetgeen hij visueel ziet tot beelding te brengen – dit is de oorzaak dat het kunstwerk zoo anders is dan de natuur.

De Stijl, I, pag. 76

Zooals de abstract reëele schilderkunst weer dient om tot niet-beelding te komen: d.i. tot het einde der kunst zooals wij die thans kennen, als iets dat wel beelding van het leven, maar nog niet het leven zelf is. Als de kunst zich in reëel leven omzet – dan eerst is het einde onzer kunst van heden daar. Zeer lang zal het echter nog duren, eer zelfs de nieuwe beelding in haar geheelen omvang door de menscheid verwerkt is – deze kunst houdt wel het einde der kunst in zich vervat, maar is een begin.
Het schoone en goede – want aesthetische waarheden beelden zich overeenkomstig ethische waarheden: zij zijn beide verschillende uitdrukking van één waarheid.

De Stijl, I, pag. 77

Zien we het beweeg naar abstracte beelding in de schilderkunst van heden als veroorzaakt door den groei van het tijdsbewustzijn naar het abstracte, dan is het streven der modernen in het algemeen en dat der abstract reëele schilderkunst in het bizonder, voor ons niet langer een verval der schilderkunst, maar dan moeten wij erkennen dat dit streven een nieuwen stijl moet doen geboren worden.
Toont de moderne schilderkunst in het algemeen een doorloopend streven naar bevrijding van het individueele, (in een klimmende volgorde, in een al sneller tempo), en (in de Nieuwe Beelding) een komen tot klare uitbeelding van het universeele, zoo is zij hierin beelding van den huidigen tijd – hoewel zij dien tijd vooruit gaat.

→ Dans la peinture abstraite réelle la couleur primaire veut dire que la couleur fonctionne comme couleur de fond. La couleur primitive paraît ainsi d'une manière très relative, il importe surtout que la couleur soit libre de l'individuel et des sensations individuelles et qu'elle exprime seulement l'émotion muette de l'universel. Dans la peinture abstraite réelle les couleurs primaires sont une représentation de la couleur primaire de telle manière qu'elles n'expriment plus le naturel tout en restant pourtant réelles.

Si de nos jours les temps ne sont pas encore venus pour une combinaison de l'architecture entière, si la plastique nouvelle doit encore être faite comme tableau, cela influera la plastique abstraite et réelle actuelles. Chaque artiste devra chercher sa manière de plastique en couleurs en s'adaptant au temps et au lieu. S'il ne tient pas compte du milieu actuel son oeuvre fera une impression peu harmonieuse si l'on ne la considère pas exclusivement en soi. Le fait que l'oeuvre fera une impression peu harmonieuse ouvrira peut-être les yeux pour voir le milieu actuel dans sa tradition ou sa fantaisie, tel qu'il est en effet le plus souvent.

L'extension – une extériorisation de la force primitive active – fait naître par le développement, le rattachement etc., la matière, la forme. La forme naît quand l'extension se limite. Si l'extension est la chose fondamentale (parce que l'effet en émane) elle doit aussi être la chose fondamentale dans la plastique. Cette chose fondamentale doit être figurée d'une manière nette et directe. Si elle est reconnue consciemment comme la chose fondamentale. Si les temps sont venus la limitation à l'individuel doit être annulée dans la plastique de l'extension, car alors seulement l'extension se figure dans toute sa pureté. Si, dans la plastique de la forme, la limitation de la forme est effectuée par la ligne fermée (contour), celle-ci doit devenir plus rigide jusqu'à être droite. Alors, ce qui est le plus extérieur (l'apparition de la forme) entre en équilibre avec la plastique exacte de l'extension qui se fait aussi figurer comme la ligne droite. Ainsi naît l'équilibre de position, le rectangulaire, par l'extension et la limitation (les deux extrêmes, voir l'introduction): ainsi l'extension se réalise sans limitation individuelle par la différence des couleurs des surfaces, aussi par les proportions rectangulaires de ligne ou de surface de couleur. Par le rectangulaire la couleur n'est pas éloignée, mais limitée. Dans la surface rectangulaire enfin, la couleur est déterminée parfaitement en troisième.

Parmi les choses qu'on doit démontrer en ce qui concerne la plastique nouvelle la raison prend la première place. Parceque c'est avant tout le côté raisonable qui intéresse l'homme moderne. La raison de la plastique nouvelle, comme art universel doit lui être compréhensible.

→ La vie moderne dans sons ensemble est caractérisée par la vie abstraite réelle; toute l'extériorisation de cette vie figure l'esprit abstrait. Comme l'homme moderne vraiment cultivé vit au milieu d'une réalité concrète, son esprit le transforme en abstraction, sa véritable vie se continue dans l'abstraction, mais de telle façon qu'il réalise de nouveau cette abstraction. C'est ce que fait l'artiste également, ainsi il crée l'art abstrait réel.

Deze tijd heeft het toppunt van individualisme bereikt: het gerijpte individu kan nu al meer en meer in evenwicht met het universeele komen. Als dit evenwicht inderdaad door het bewustzijn van den tijd bereikt is, zal ook het uiterlijk leven het in alles tot klare uitdrukking brengen, zooals reeds nu de Nieuwe Beelding dit abstract doet.

De Stijl, I, pag. 102

‚Het schoone is het ware op de wijze der waarneembaarheid. En het ware is veeleenigheid van tegendeelen; zullen wij in het schoone het ware vinden, dan moet het er als veeleenigheid van tegendeelen in te vinden zijn. We vinden het schoone van zelf als veeleenigheid van noem- en telbaarheid in maatverhoudingen. (Bolland, Zuivere Rede). In de Nieuwe Beelding zijn het juist de maatverhoudingen (van lijn en kleur), welke in zuiverheid verschijnen; in de Nieuwe Beelding bestaat de schoonheid in de evenwichtige, gelijkwaardige beelding der tegendeelen innerlijkheid en uiterlijkheid.

‚Het begrip van schoonheid is verhoudingsbegrip, begrip van aesthetische verhoudingen, van waarneembaar overeenstemmende en zoo dan voelbaar bevredigende verhoudingen, en dus niet begrip van noem- of telbaarheid zonder meer, maar meetbaarheid in verscheidenheid van verhoudingen of reden, enz. (Bolland, Zuivere Rede). Zoo zien we dat het redelijk denken overeenstemt met het daadwerkelijk streven der nieuwe schilderkunst – of het redelijk denken dit ook al dan niet erkent. Zoo zien we dat het redelijk denken zoowel als de schilderkunst van heden niet wil het schoone om de schoone gevoelens, die het op kan wekken, maar het schoone als het ware d.i. de beelding van enkel (aesthetische) verhouding.

De Stijl, I, pag 103

Het terrein der kunst is dus een terrein van strijd tegen het individueele. Ook in het leven en in de zichtbare natuur is strijd tusschen het universeele en het individueele, doch, – in tijd – blijft in het uiterlijke leven het universeele nauwer gebonden aan en in het individueele dan in het abstracte leven, van welk leven de kunst de beeldende uitdrukking is.

De vereeniging nu van het universeele (voorzoover het dan in den mensch ontwikkeld is) met het individueele (voor zoover het in den mensch gerijpt is) baart tragiek: de strijd van het een en het ander is de levenstragedie. Zij ontstaat door de ongelijkheid in de verschijning van de tweeheid, waarin de eenheid zich – in ruimte en tijd – openbaart. Tragiek bestaat in het innerlijke zoowel als in het uiterlijke leven. *Bestaat de grootste tragiek in de eigene (ongelijke) dualiteit van geest en natuur, ook in het uiterlijke leven is tragiek. Door onderling onevenwichtige verhouding is er tragiek tusschen het mannelijke en het vrouwelijke, en tusschen maatschappij en enkeling. De vereeniging van het een en het ander voor den tijd, is de oorzaak der tragiek. En toch is door de aanhoudende (herhaalde) vereeniging van het een en het ander slechts het nieuwe – de vooruitgang – mogelijk, daar de nieuwe vorm door het in-een-gaan van het een en het ander ontstaat.*

Zoo is de beelding van enkel (exacte) verhouding slechts mogelijk doordat het natuurlijke in den mensch is in-eengegaan met het geestelijke in hem: daardoor is de vizie van het natuurlijke veranderd, d.i. abstract geworden. Wordt de tragiek slechts opgeheven door het (eindelijk) één worden, in het uiterlijke leven is dit veel minder mogelijk dan in het abstracte leven. In kunst is de eenheid van het een en het ander abstract te realiseeren: daarom gaat de kunst het reëele leven vooruit. Het reëele leven moet de gelijkwaardigheid van het een en het ander afwachten om eenheid te bereiken. Met gelijkwaardigheid wordt hier bedoeld het (betrekkelijk) zuivere eene en het (betrekkelijk) zuivere andere. Eerst nà deze gelijkwaardigheid van het een en het ander groeit het een tot het ander, en wordt wezenlijk eenzijn reëel bereikt.

De Nieuwe Beelding is, vóór den tijd, de beeldende uitdrukking van het keerpunt der menschelijke ontwikkeling – van het tijdvak der gelijkwaardigheid van het een en het ander. Als dit tijdvak inderdaad daar is zal de kunst in reëel leven overgaan.

Voor dien tijd wordt het universeele, ook in kunst, nog steeds overheerscht door het individueele (subjectieve) – niettegenstaande zij (door intuitie) reeds gelijkwaardigheid beeldt. Als nu het schoone het ware (het universeele) is, subjectief gezien (zie boven), moet het schoone steeds tragiek beelden. En als het ware (als het universeele) objectief is, moet het ware vrij zijn van tragiek. Al is de subjectieve ziening in de Nieuwe Beelding ook tot mini-

→ The abstractly realistic art of painting serves to arrive at non-representation; i.e. at the final stage of art as known to us at present: a representation of life but not quite as yet life itself. If art is converted into real life, that will be the final form of present-day art. However, a long time will as yet elapse before even the new representation in its entirety will have been assimilated by mankind; this form of art does contain the final form of art within its limitations, but it is an initiation.

→ The combination of the universal element (in so far as developed in a person) with individuality (inasmuch as ripened in a person) creates tragedy: the battle between the one and the other is the tragedy of life. It is created by the unsimilarity in appearance of the twoness in which the oneness – in space and time – reveals itself.
Tragedy is existent in inner as well as in outer life.

→ The new plastic is – before its time – the plastic expression of the stand-still of the human development of the period of equality of the one to the other. At the moment when this is realised art will pass into reallife

→ Tel que la peinture abstraite réelle sert encore à arriver à la non-plastique, c'est-à-dire à la fin de l'art telle que nous la connaissons aujourd'hui comme quelque chose qui est la plastique de la vie, mais pas encore la vie même. Quand l'art se transforme en vie réelle ce n'est qu'alors que la fin de l'art de nos jours sera là. Pourtant il prendra encore bien longtemps avant que la nouvelle plastique soit digérée dans toute son envergure par l'humanité, cet art contient bien la fin de l'art en lui, mais il est un commencement.

→ La combinaison de l'universel (pour autant qu'elle soit développée dans l'homme) avec l'individuel (pour autant qu'elle soit mûrie dans l'homme) produit le tragique: la lutte de l'un et de l'autre forme la tragédie de la vie. Elle naît de l'inégalité dans l'apparition de la dualité dans laquelle se révèle l'unité – dans l'espace et dans le temps. Le tragique existe aussi bien dans la vie intérieure que dans la vie extérieure.

→ La plastique nouvelle est – avant le temps – l'expression plastique du revirement du développement humain – de l'ère de l'équivalence de l'un et de l'autre. Dès que cette ère sera en effet arrivée, l'art passera à la vie réelle.

mum gereduceerd, toch is zij nog subjectief en moet ook de Nieuwe Beelding nog eenige tragiek beelden. (Zij beeldt deze door het rythme der compositie enz., (zie boven).
Het schoone, en dus de tragiek, beleven we wel door het gevoel, maar zij verschijnt ook inderdaad beeldend. Omdat zij zich beeldt zoekt de menschelijke, aesthetisch-beeldende geest naar een verschijning, die vrij is van tragiek.

De Stijl, I, pag. 104

Alle schilderkunst heeft getracht in de beelding het universeele tot uidrukking te brengen, maar dit niet in dezelfde mate bereikt.
Alle schilderkunst heeft er naar gestreefd het individueele te niet te doen, in de beelding, maar dit niet in dezelfde mate volvoerd.
Door de onevenwichtige uitbeelding van het universeele en het individueele ontstond de tragiekbeelding in alle schilderkunst. Staat, in tragiekbeelding, de Natuurlijke Schilderkunst bovenaan, de Nieuwe Beelding is reeds bijna van tragiekbeelding vrij.

Als nu de opheffing der tragiek doel van het leven is, is het onlogisch dat men tegen de Nieuwe Beelding op komt. Dan is het onlogisch, dat men steeds wil vormbeelding in schilderkunst – en dan nog wel natuurlijke omdat (zooals men zegt) daarin slechts de geest tot uitdrukking kan komen.
Wanneer we de doorgaande evolutie van de verhoudingsbeelding in de schilderkunst nagaan, is het integendeel moeilijk te veronderstellen dat het zich evolueerend gedeelte der schilderkunst ooit weder terug zou komen tot vormbeelding, welke de verhoudingsbeelding sluiert.

De Stijl, I, pag. 107

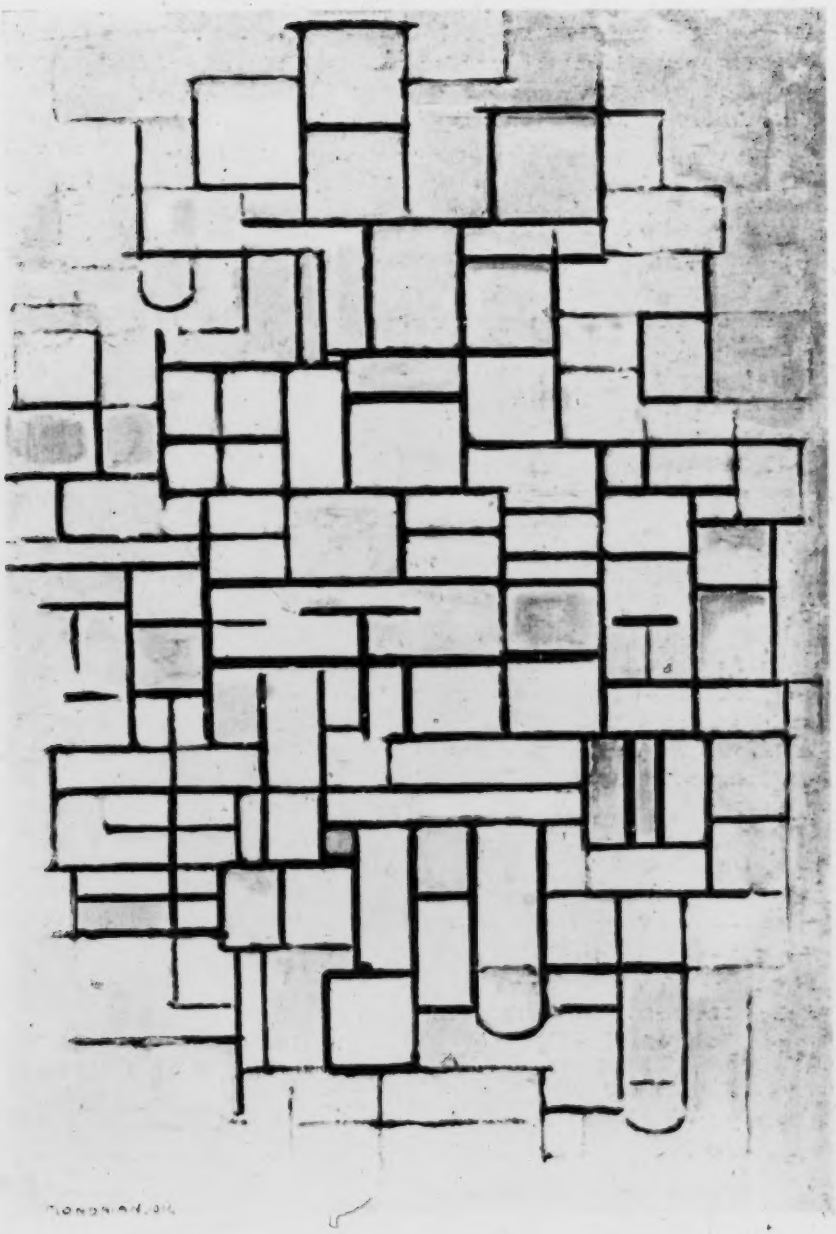
Zoo kan dan het nieuwe leven meer evenwicht brengen tusschen de elementen natuur en geest, en zal het mogelijk zijn dat in staat, maatschappij, in alle verhoudingsleven, meerdere eenheid bestaat. Daartoe is het slechts noodig dat het nieuwe tijdsbewustzijn zich vrijuit ontplooien kan: dat het teniet doet het verouderd tijdsbewustzijn, de overheersching van het individueele, van het natuurlijke-(vrouwelijke) element, dat het zich vrij maakt van traditie en dogma's en enkel zuiver verhouding ziet door de elementen zuiver te zien. Zoolang het oude tijdsbewustzijn zijn invloed doet gelden, moeten de natiën elkander blijven vernietigen – moet er strijd en lijden zijn; alleen de zuivere verschijning der elementen (in evenwichtige verhouding) kan in leven en kunst de tragiek verminderen.

De Stijl, I, pag 123

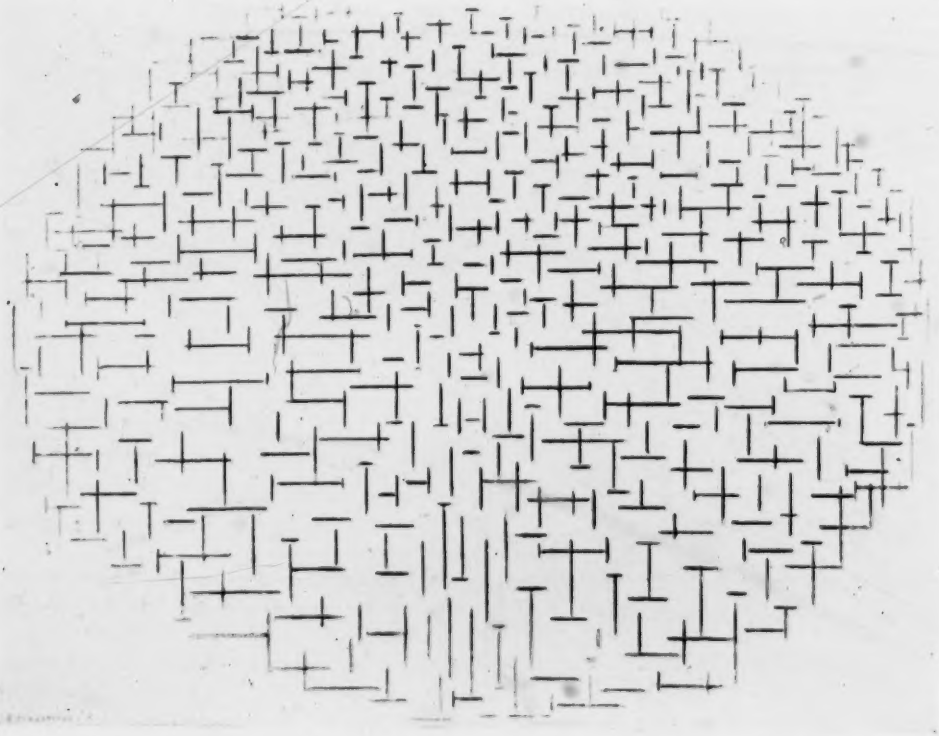
Alle leven nu heeft zijn veruiterlijking, waaraan het gekend wordt, en waardoor het wederkeerig, bestaat. Het Abstract reëele leven vindt wel een abstracte veruiterlijking in de Abstract Reëele Schilderkunst, maar het moet nog een tastbare veruiterlijking vinden.

Het (oppervlakkige) abstracte leven van de huidige maatschappij heeft zijn veruiterlijking. Deze vormt een geschikte bodem ter ontwikkeling voor het abstract reëele leven eenerzijds, anderzijds staat zij juist de zuivere veruiterlijking van dat leven in den weg. Het maatschappelijk, het cultuurleven, heeft hare meest volkomen veruiterlijking in de wereldstad. De Abstract Reëele Schilderkunst ontwikkelde zich dan ook onder den invloed van het volle moderne cultuurleven der wereldstad: het is logisch, dat het ongerijpte natuurleven deze kunst niet kon voortbrengen.
Als de mensch rijpt door de wisselwerking van het uiterlijke op zijn innerlijk, moet de omgeving van groot gewicht voor hem zijn. Het artistiek temperament is bizonder vatbaar voor de reactie der visueele veruiterlijking van het leven. Door deze leert het artistiek temperament het leven en daardoor de waarheid kennen: het werkt de visueele veruiterlijking telkens (in het abstracte) om – telkens wordt de waarheid meer benaderd. De beeldende kunstenaar nu realiseert de visueele ziening: telkens en telkens vernietigt hij deze – telkens en telkens realiseert hij zuiverder de waarheid. Hij leeft bij aanschouwing; bij innerlijke zoowel als uiterlijke aanschouwing. Hierdoor is hij uit zijn aard en levenswerkzaamheid tot snelleren groei naar het abstracte in staat. En zoo kon de schilderkunst in beelding reeds bereiken hetgeen het nieuwe tijdsbewustzijn in het uiterlijke leven nog staat te realiseeren.

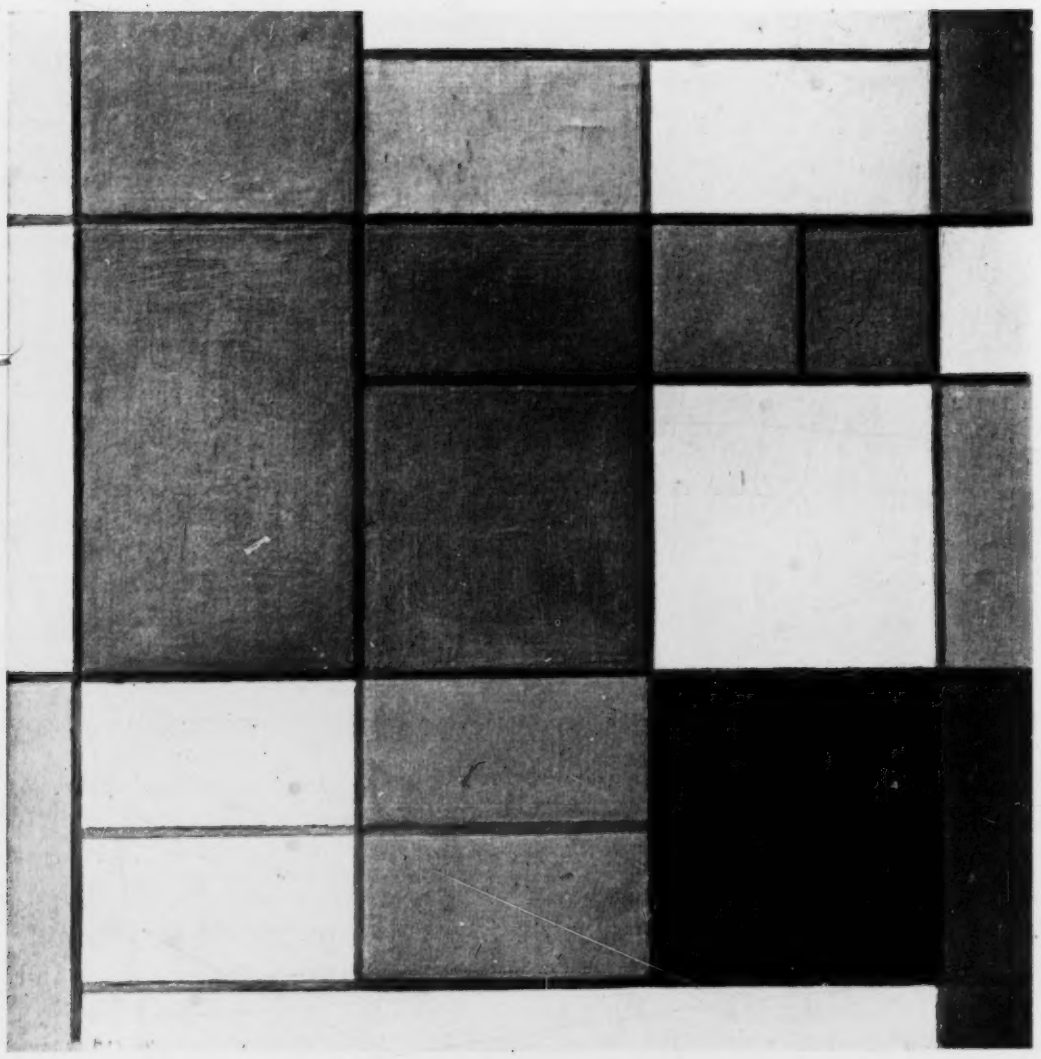
De Stijl, I, pag. 127



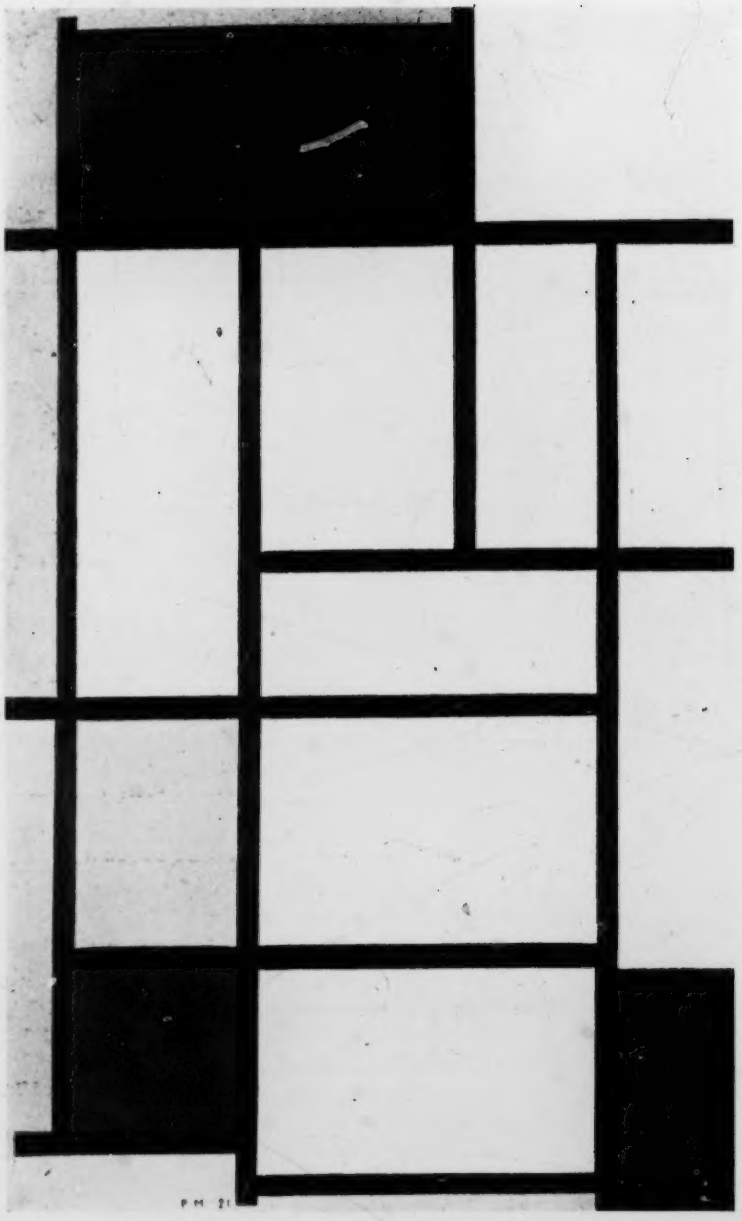
mondriaan compositie 1914



mondriaan compositie 1917



mondriaan compositie 1920



mondriaan compositie 1921

→ **If the elimination of tragedy is the purpose of living, it is illogical to protest against the New Representation; and also illogical that one ever again desires the representation of form in the art of painting, and even the natural form representation because (it is said) the spirit can only be expressed in that form.**
Reviewing the evolution of proportionate representation in the art of painting it is on the contrary difficult to suppose that the evolving part of this art will ever return to form representation which veils the proportionate representation.

→ **Si la suppression du tragique est le but de la vie, il est illogique de s'opposer à la Nouvelle Plastique. Il est illogique alors de viser toujours la plastique de forme dans la peinture, et encore naturelle, parce que, d'après ce qu'on dit ce n'est que là dedans que l'esprit puisse se manifester.**
Si nous examinons l'évolution continue de la plastique proportionnelle dans la peinture, il est difficile de supposer le contraire que la partie évoluante de la peinture retourne jamais à la plastique de la forme qui voile la plastique proportionnelle.

Voorheen werd door allen één weg bewandeld doordat – in een cultuurperiode – een algemeene godsdienst den tijd heerschte. Thans staat de godsvoorstelling niet langer buiten den mensch: het gerijpte individu treedt universeel op. Is hij in staat het universeele in meerdere bepaaldheid te zien, dan is hij in staat tot zuiver beeldend zien. Zoo zal de nieuwe tijd zich van de oude onderscheiden door bewuste aanschouwing te kennen, hetgeen zich van zelf in alles realiseeren zal als het universeele. Openbaart de kunstuiting het universeele in klaarheid, zoo zal zij als algemeene kunst bestaanbaar zijn.
Het beeldend zien is niet tot de kunst beperkt: het doorschouwt alle levensuitingen au fond: zoo is algemeene eenheid van leven mogelijk. Het zuiver beeldend zien voert tot begrip van de constructie, die aan het bestaande ten grondslag ligt: het doet zuiver verhouding zien. Zoo is het nieuwe tijdsbewustzijn gebaseerd op de elementaire verhoudingen die in het natuurlijke gesluierd maar toch zichtbaar zijn. Is het verinnerlijkte, beeldend zien de inhoud van het nieuwe tijdsbewustzijn, het móet zich al meer en meer openbaren, omdat het bewustzijn in den mensch groeit, en dan van zelf te niet doet alle hinderpalen, als traditie enz. Zoo kunnen we in de toekomst met zekerheid meerdere eenheid in kunstuiting verwachten, en wel eenheid van abstracte beelding, die toch reëel is.
De abstract-reëele beelding is gegroeid dóór en vanuit de natuurlijke beelding: onmiddellijk is zij voortgekomen uit een kunst, die nog van het vorig geslacht is. De kunstenaar van heden heeft de zware taak volbracht de uitingswijze voor het komend geslacht op te bouwen na vernietiging van die der vorige geslachten. De komende kunstenaar zal de weg der gradueele bevrijding van natuurlijken vorm en kleur niet behoeven te gaan: die is vóór hem afgelegd; hij vindt de uitingswijze gereed, welke hij slechts heeft te culmineeren. Hem staat lijn en kleur- als beeldingsmiddel- op- zich- zelve, d.i. vrij van individueele beteekenis, ten dienste, om het universeele tot bepaalde uitdrukking te brengen. De komende kunstenaar zal dus meer en meer uit kunnen gaan van het universeele, waar de kunstenaar van heden van het natuurlijke (individueele) moest uitgaan. Zoo is dan deze tijd te beschouwen als het groote keerpunt, waarop de menschheid zich niet langer richt vanuit het individueele tot het universeele, maar vanuit het universeele tot het individueele, om dit universeel te realiseeren – want het individueele wordt eerst inderdaad werkelijk, als het tot het universeele wordt omgezet. De Stijl, I, pag. 128

De gang van het natuurlijke tot het abstracte heeft de schilderkunst tot uiting gebracht door zich te ontwikkelen van de natuurlijke (niet-vrije) tot de vrije (abstracte) beelding. Geleidelijk verwijderde de vrije schilderkunst zich van de natuurlijke verschijning der dingen: geleidelijk kwam zij door abstraheren van den natuurlijken vorm en kleur tot hare consequentie: de abstracte beelding. En nu reeds kunnen we constateeren, dat het eerste streven der vrije schilderkunst als gevestigde kunstuiting erkend wordt. Haar uiterste consequentie – de Abstract Reëele beelding – is thans nog weinig algemeen als schilderkunst erkend, maar hoe zoude dit ook mogelijk zijn in een tijd, waarin het oude nog voortleeft en het nieuwe nog zoo weinig gekend wordt.

COURTAULD INSTITUTE

De vrije schilderkunst werd mogelijk gemaakt door de eigenaardige vitaliteit van het moderne leven, dat de kracht bezat met vorm te breken. Waar enkel destructie niet mogelijk is, construeerde dat leven het nieuwe: de zuivere, evenwichtige verhoudingsbeelding.
De vrije schilderkunst kon zich ontwikkelen, omdat deze tijd de erkenning inhield, dat elke uitdrukkingswijze waardoor het leven zich manifesteert – ook in de kunst – goed en verantwoord is: dat alle uitingen van werkelijk leven volkomen gemotiveerd zijn ook in hunne onvolledigheid. En zeer terecht, want de mensch gaat als vanzelf den rechten weg, den weg der vooruitgang. Ook in kunst: de kunstenaar is steeds een zuivere afspiegeling van het nieuwe tijdsbewustzijn. De eene kunstenaar is de consequentie van den andere, en completeert hem alzoo. Als, in den modernen tijd, de kunstenaar voor de massa als in raadselen spreekt, wanneer de tijdgeest het kunstwerk in eene tot nog toe ongekende verschijning hult – ook dan is hij volkomen verantwoord.

De Stijl, I, pag. 129

Toen de schilderkunst zich eenmaal vrij gemaakt had van de natuurgetrouwe beelding der dingen was zij als van zelf er toe gekomen zich verder vrij te maken. Zij had zich eenigermate vrij gemaakt van de natuurlijke kleur – zelfs eenigszins van den natuurlijken vorm: nu moest het verbreken van de natuurlijke kleur en van den natuurlijken vorm volgen. Dit werd in het Expressionnisme (Cubisme, Orphisme, enz.) bereikt. En ten slotte moest de oplossing van vorm in de rechte lijn en van de natuurlijke kleur in de vlakke pure kleur volgen (Abstract Reëele Schilderkunst).

De Stijl, I, pag. 130

Het Cubisme brengt vorm tot meer bepaalde, tot eigene uitdrukking: het beeldt reeds veel meer dan de oude kunst rechtstreeks compositie, reeds veel meer rechtstreeks verhouding. Zoo doet het cubisme het kunstwerk inderdaad een verschijning worden, die uit den menschelijken geest gegroeid en dus één is met den mensch.

De Stijl, I, pag. 130

De werkelijk moderne kunstenaar ziet de wereldstad als in vorm gebracht abstract leven: zij staat hem nader → dan de natuur; zij zal hem eerder dan deze de schoonheidsontroering geven. Want in de wereldstad is het natuurlijke reeds verstrakt, geordend door den menschelijken geest. De verhoudingen en het rythme van vlak en lijn in de architectuur zullen meer direkt tot hem spreken dan het grillige der natuur. In de wereldstad drukt het schoone zich meer mathematisch uit: daarom is zij de plaats waaruit het komend mathematisch artistiek temperament zich nu gaat ontwikkelen - de plaats, waaruit de Nieuwe Stijl moet voortkomen.

De Stijl, I, pag. 132

De kunstenaar van heden moest in zijn eigen kunst een geheel evolutieproces doormaken, daar hij niet in een tijd van gevestigde cultuur leeft, maar staat aan het begin van een nieuwen tijd. Hij moet dus een nieuwen kunstvorm opbouwen: hij was genoodzaakt de beeldingswijze, waarin hij zich is begonnen te ontwikkelen, zelve om te werken tot eene, die past aan den komenden tijd. Hij wordt daartoe genoodzaakt door innerlijken drang: door het gevoel, door het besef van den tijdgeest, uiterlijke invloed is slechts het middel om den sluimerenden tijdgeest in hem wakker te maken. De ware kunstenaar streeft, in elk zijner ontwikkelingsstadia, spontaan langs den voor hem aangewezen weg, en hij verlaat eerst dien weg, wanneer hem, al arbeidende, een anderen weg noodzaak wordt. De eene kunstenaar gaat geleidelijk van de eene beeldingswijze over in de andere (waarbij we dan kunnen opmerken, dat die overgang de beelding steeds meer verinnerlijkt); de andere kunstenaar blijft op ééne wijze zijn geheele leven beelden. In deze ééne beeldingswijze is dan wel een zekere evolutie, doch zij overschrijdt de grens van den bestaanden kunstvorm niet. Op de laatste wijze was de loopbaan van den kunstenaar tot vóór den modernen tijd: de schilderkunst had hare stijlen en scholen, doch deze weken niet of zeer weinig van de natuurlijke beelding der dingen af. Eerst de nieuwe tijd kwam door evolutie tot een nieuwe aanschouwing der dingen en hierdoor tot een nieuwe, meer verdiepte beeldingswijze.

De Stijl, I, pag. 133

→ **The genuinely modern artist sees the metropolis as abstract living converted into form; it is nearer to him than nature; it will sooner than nature, excite in him the emotion that beauty creates. In the metropolis, the natural has already been stiffened up, ordened by the human spirit. The proportion and the rhythm of patch and line in architecture will speak a more direct language to him than the capriciousness of nature. In the metropolis, beauty expresses itself more mathematically; that is why the metropolis is the place where the anticipated mathematically artistic temperament will be initiated; the place from which the New Style will spring.**

→ **L'artiste vraiment moderne voit la métropole comme la vie abstraite figurée: elle lui est plus proche que la nature, elle lui donnera plutôt que celle-ci l'émotion esthétique. Car dans la métropole le naturel est toujours rendu rigide, réglé par l'esprit humain. Les proportions et le rythme de surface et de ligne dans l'architecture lui parleront d'une façon plus directe que le capricieux de la nature. Dans la métropole le beau s'exprime d'une façon plus mathématique, c'est pourquoi elle est l'endroit d'où le tempérament artistique mathématique de l'avenir va maintenant se développer, d'où doit sortir le Style Nouveau.**

het bepaalde en het onbepaalde

Door gegroeid te zijn tot beelding van – in dezen zin – enkel (aesthetische) verhouding, is de schilderkunst rijp geworden samen te gaan met de bouwkunst. Deze stond, uit haren aard (mathematisch-aesthetische verhoudingsbeelding) vanaf de oudste tijden hoog boven haar zusterkunsten uit. Vertolkte zij dezen aard ook al niet steeds bewust en was hare verschijning ook een gevolg van de noodzakelijkheid en de eischen der praktijk, zij stond voorheen hoog uit boven het natuurlijke der beeldhouw- en schilderkunst.
Tot op heden kent de beeldhouwkunst nog slechts verstrakking van vorm (Archipenko), slechts de schilderkunst (Nieuwe Beelding) bracht de beelding van enkel verhouding naar voren.

De Stijl, II, pag. 16

Is het toevallig, dat zij den zin hadden voor het rechte; dat zij, tot ergernis van de gewoon visueele ziening, een bosch met enkel vertikale boomstammen zonder meer durfden beelden? En is het te verwonderen, dat zij, toen die stammen tot lijnen of vlakken geabstraheerd waren, vanzelf kwamen tot beelding van het – in de natuur – bijna niet zichtbare horizontale, waardoor zij het vertikale in evenwicht brachten? En dat zij, bij hun rythmische lijncompositie van de domineerend horizontale zee, weder het – niet geziene – vertikale in evenredige tegenstelling beeldden? En deden zij daarin iets anders dan overdrijven hetgeen alle schilderkunst gedaan heeft? Is het, verder, willekeurig, dat zij meer ontroerd werden door den ontbladerden boom, met zijn geprononceerde lijn(vlakken)-indeeling, dan door het geboomte in bladerdos, waarin verhouding veelal wegdoezelt? En is het te verwonderen, dat zij, al beeldende, de natuurlijke verschijning al meer abstraheerden om steeds meer verhoudingsbeelding naar voren te brengen? En dat alzoo een meer mathematische dan natuurlijke compositie ontstond? Is het, ten slotte, willekeur, dat zij na alle grilligheid, ook alle gebogenheid abstraheerden, en kwamen tot de meest onveranderlijke, meest bepaalde beelding van evenwichtige verhouding, nl. tot de compositie van rechthoekige vlakken . . .?

De Stijl, II, pag. 1

Als de verhouding het essentieele in de beelding is, is het universeele het essentieele. En als het universeele het essentieele is, moet het de grond van alle leven en kunst zijn. Het herkennen van, het één worden met, het universeele moet ons dan het hoogste geluk op aesthetisch gebied, de hoogste schoonheidsontroering schenken. Hoe meer bepaald (bewust) dit herkennen van het universeele beleefd wordt, hoe intenser ons geluk is. Hoe meer bepaald (bewust) dit één worden met het universeele gevoeld wordt, hoe meer het subjectieve individueele wegvalt.

De Stijl, II, pag 18

Bepaaldheid, klaarheid, is eisch in leven en kunst. Wijsgeerig bestaat voor ons het bepaalde door het weten – hoewel alleen het hoogste weten zuiver het universeele vertolkt. Aesthetisch bestaat voor ons het bepaalde door het zuiver beeldend zien. Religieus bestaat het klare als geloof in den zin van directe aanschouwing.
Geloof als zoodanig is één met (het hoogste) weten: het is beide kennen van het universeele en staat nog boven aesthetisch zien, dat slechts aanschouwen is van een meer gesluierde openbaring van het Universeele: aanschouwen van het universeele in alles. Geloof als vermenschelijkte (individueele) godsziening (zooals het, verbasterd, meestal optreedt) is onklaar en vaag en veelal misleiding. In het uiterlijke leven ontstaat het kwade door het onklare: het goede openbaart zich door het klare. In alle levenswerkzaamheden is de meerdere of mindere klaarheid, bepaaldheid, dàtgene wat er mindere of meerdere waarde aan geeft, het grillige en vage verduistert het essentieele er van. Zoo wordt het geheele menschelijke leven door meerdere of mindere klaarheid bepaald. In de oude wijsheid is de verhouding van het onklare (onbepaalde) en het klare (bepaalde) gesteld als die van duisternis en licht.
En zoo is de grond van alle leven, van godsdienst, wetenschap en kunst: streven naar klare ziening van het universeele. Wanneer alle wijsheid, alle menschelijke intuitie, de klare uitdrukking van het universeele tot ideaal stelt, moet de tijdsbeweging noodwendig gaande naar die uitdrukking zijn. Dan moet steeds meer het duister gevoelen plaats maken voor het hooger weten (d.i. zuiver gevoelen en aanschouwen) en zal alle leven en kunst dit steeds meer beeldend naar voren brengen.

De Stijl, II, pag. 19

dialoog over de nieuwe beelding

A. Zanger – B. Schilder.
A. Uw werk van vroeger bewonder ik. Omdat het mij zooveel zegt, interesseert het me, iets omtrent uw tegenwoordige schilderwijze te vernemen. Ik kan in die blokjes niets zien, wat is toch uw bedoeling?
B. Met mijn tegenwoordige werk heb ik geen andere bedoeling dan ik met mijn vorig schilderen had: beiden hebben éénzelfde bedoeling, en die bedoeling komt in mijn laatste werk juist duidelijk uit.
A. En die bedoeling is?
B. Verhouding te beelden, door tegenstelling van kleur en lijn.

De Stijl, II, pag. 37

A. Dus verandert ook hetgeen een schilder compositie noemt?
B. Ja, een geheel andere, een meer mathematische en toch niet symmetrische composite is noodig om tot zuivere beelding van evenwichtige verhouding te komen. Want enkel het natuurlijke door het rechte te beelden blijft evenzeer het natuurlijke weergeven, hoewel wij dan toch reeds een veel sterkeren indruk zullen ontvangen.
A. Maar gaan, door dat abstraheeren en de veranderde compositie, dan niet alle dingen aan elkaar gelijk worden?
B. Als men dàt, wat de dingen gemeen hebben, in plaats van dàt, wat hen van elkaar onderscheidt, wil beelden, is dit geen bezwaar, maar juist noodzakelijk, – want daardoor wordt het bizondere, dat ons van het principieele afleidt, teniet gedaan; het algemeene blijft over; de beelding van de dingen maakt plaats voor de zuivere beelding van verhouding.

De Stijl, II, pag. 39

B. De menschen zien, over het algemeen, het kunstwerk te veel als een luxe artikel, als iets aangenaams, als een versiering zelfs, als iets, dat buiten het leven staat. Kunst en leven zijn echter een; kunst en leven beiden zijn uitdrukkingen der waarheid. Als men bijv. inziet, dat evenwichtige verhouding op maatschappelijk gebied recht beteekent, voelt u reeds, dat levensbehoeften ook in kunst zich naar voren dringen, als de tijdgeest daarvoor rijp is.

De Stijl, II, pag. 49

B. Het rechte zegt het ware en veelzeggendheid, in den door u bedoelden zin, is in schilderkunst geen verdienste: door die veelzeggendheid wordt zij literair, tendentieus. Schilderkunst moet zuiver beeldend zijn, en als zij dit wil zijn, moet zij een niets-individueels-zeggend beeldingsmiddel hebben. Hierdoor is het gebruik van rechthoekige kleurvlakken dan ook verantwoord.

De Stijl, II, pag. 50

B. Als men werkelijk inziet dat alle zuivere schilderkunst bedoelde enkel beeldend te zijn, is, bij consequente doorvoering dezer idee, een universeel beeldingsmiddel niet alleen gemotiveerd, maar zelfs noodzaak. Alle natuurlijke schilderkunst verleende dan ook onwillens nog te veel plaats aan het bizondere. Het algemeene toch is hetgeen de kunst wil beelden: daarom is de Nieuwe Beelding tegenover alle schilderkunst verantwoord.

De Stijl, II, pag. 50

B. Ik zie de realiteit als een eenheid: al hare verschijningen toonen het ééne zelfde – het onveranderlijke; dit onveranderlijke trachten wij zoo zuiver mogelijk tot beelding te brengen.

De Stijl, II, pag. 50

B. In geen geval kan zij terugkeeren tot natuurlijke of vormbeelding: want zij is daaruit gegroeid.
Zij is aan die vaste wet der kunst gebonden, welke – zooals ik zeide – inhoudt: eenheid van het natuurlijke en mensch.
Wil nu de nieuwe beelding zuivere verhouding, en dàardoor eenheid, van deze tweeheid, zoo kan zij geen overwegende plaats aan het natuurlijke geven: zij moet dus abstract blijven.
A. Ik zie nu meer en meer in dat ik mij schilderkunst voorstelde als representatie van het zichtbare en dat het schoone ook op andere wijze in schilderkunst te vertolken is: misschien voel ik nog eenmaal voor de Nieuwe Beelding zooveel als u, maar tot op heden . . .
B. Als u, zoowel de natuurlijke schilderkunst als de Nieuwe Beelding, werkelijk enkel beeldend ziet, dus afgescheiden van de voorstelling of het beeldingsmiddel, zult u in beide slechts één ding zien: nl. beelding van verhouding. Ziet u dus schilderkunstig het schoone van de ééne beeldingswijze, zoo moet u dat ook in de andere kunnen zien.

De Stijl, II, pag. 51

natuurlijke en abstracte realiteit

Ja, alle dingen zijn deelen van het geheel: elk deel krijgt visueel zijn waarde door het geheel en het geheel door de deelen. Alles beeldt zich door verhouding. Kleur bestaat slechts door andere kleur, afmeting is er door andere afmeting, stand is er alleen doordat andere stand daar tegenover staat. Daarom noem ik verhouding het principieele.

De Stijl,, II, pag. 88

Inderdaad is de mensch in het aesthetisch aanschouwen een middel gegeven om zich met het universeele abstract, d.i. bewust, te vereenigen. Alle aanschouwen, als belangelooze contemplatie, zooals Schopenhauer het omschrijft, verheft den mensch reeds boven zijn natuurlijken aard. Volgens dezen aard doet hij alles wat hij doet om er beter op te worden, om zijn individualiteit te handhaven. Ook zijn geestelijke aspiraties zijn niet om het universeele . . . . want dit kent hij niet.
Maar in het aesthetisch moment der aanschouwing valt het individueele als het individueele weg. Het universeele nu dat dangaar voren treedt inderdaad beeldend te verzinnelijken in k'eur en lijn, is het wezen aller schilderkunst geweest. En waar de schilderkunst van den komenden tijd zich kenmerkt door het universeele meer in bepaaldheid naar voren te brengen in de beelding, zich daarin losmakende van de natuurlijke verschijning, moeten we dit zien als de werking van den nieuwen tijdgeest, welke, meer en meer bewust wordende, ook meer en meer in staat is de momenten der aanschouwing tot één moment, tot permanente aanschouwing, te doen verkeeren.

De Stijl, II, pag. 110

Onze evolutie gaat de tegenwoordige realiteit, in het leven, vooruit. Maar – deze volgt wel! Het domineeren van het materieele moet afnemen en – neemt ook af. De idee van meerdere harmonie door gelijkwaardige tweeheid is in het tegenwoordige leven wel degelijk werkende. Om u een voorbeeld te noemen: de moderne dans, ik bedoel de gewone dans, à deux. Voorheen was en de muziek en de uitbeelding van het dansende paar een ineenvloeiing als het ware: de ronde samenvattende lijn was de uitdrukking ervan. Thans openbaart zich in de gecultiveerde dans zoowel als in de muziek waarop, of liever waartegen - in men danst, een tweeheid die elkander gelijkwaardig tegenover staat.

Hiervan is de rechte lijn de beeldende uitdrukking. In de muziek staan rythmen elkaar zoowel als de melodie tegen, zooals de passen der dans elkaar tegenstaan. Zóó wordt een veel grooter eenheid gevormd.

De Stijl, II, pag. 134

Beeldend zien is bewust aanschouwen; nog juister: doorschouwen. Het is onderscheiden, het is waarheid zien. Het doet vergelijken en daardoor verhouding zien, of: verhouding zien en daardoor vergelijken. Het is de dingen, zooveel mogelijk, objectief zien.
Het beeldend zien houdt echter ook onze beeldende activiteit in: door beeldend zien destructiveeren we vanzelf de natuurlijke en reconstrueeren we de abstracte verschijning der dingen. Door beeldend te zien verbeteren we als het ware onze gewoon visueele ziening – en zóó herleiden we het individueele tot het universeele: zóó vereenigt het zuiver beeldend zien ons met het universeele. Het aesthetisch zuiver beeldend zien nu brengt het ware alzoo door het schoone, dus nog gesluierd, tot uitdrukking. Maar dit schoone kan niet meer het meest uiterlijk schoone zijn, enkel omdat het zuiver beeldend zien doorschouwt: voor het gewone zien wordt het een abstracte schoonheid.

De Stijl, II, pag. 135

Het zuiver beeldend zien moet een nieuwe maatschappij opbouwen, zooals het in de kunst een nieuwe beeld-
ding opgebouwd heeft – een maatschappij van een gelijkwaardige tweeheid van het materieele en geestelijke, een maatschappij van evenwichtige verhouding.

De Stijl, II, pag. 137

Door het naar voren treden van het ‚ding' wordt de schoonheidsontroering steeds beperkt . . . . daarom moest het ding in de beelding vervallen.

De Stijl, III, pag. 17

Zoolang er geen geheel nieuwe bouwkunst is moet de schilderkunst datgene doen waarin de bouwkunst – zooals zij algemeen verschijnt – ter achter bleef: zuiver evenwichtige verhouding te beelden, of, anders gezegd, abstract-reëele beelding zijn.
Maar daarom is de abstract-reëele schilderkunst dan ook vooriopig het reddend surrogaat!

De Stijl, III, pag. 18

Dat het zuivere nuttige schoonheid kan zijn bewijzen zoovele voortbrengselen der noodzaak. Een eenvoudige nap om uit te drinken is schoon, evenzeer als een automobiel en een vliegmachine. Voorts, om bij dezen tijd te blijven, de moderne ingenieurswerken: bruggen, fabrieken, etc. in ijzer- of betonconstructie. Het is misschien juist de groote fout der architecten dat ze schoonheid willen maken.
Hoewel bewuste schoonheidsbeelding het hoogste is, leidt bewust zoeken naar schoonheid op valerlei dwaalwegen. Zoolang men aan bewuste aesthetische beelding niet toe is, zal het beter zijn de aandacht aan het nut te schenken. Door dit op zuivere wijze te doen schenkt men de aandacht aan het leven, of ook: het leven vertolken is aandacht aan het nut schenken. En is de kunst geen levensvertolking? juist door geen levensvertolking te zijn in dezen zin, is de kunst afgedwaald op het terrein van het ‚aangename', het ‚mooie', het ‚rijke', het ‚sierlijke' en dergelijke. Bovendien – om op uw vraag terug te komen – evenwicht is een natuurwet: deze is uit haar aard waar en alle manifestaties van evenwicht in de materie zijn vanzelf dus schoon. Als de mensch nu maar zuiver het evenwicht zoekt, worden vanzelf zijn producten schoon.

De Stijl, III, pag. 18 vlg.

De nieuwe mensch moet inderdaad geheel ‚anders' zijn dan die van voorheen. De ‚nieuwe mensch' verricht alle materieele werkzaamheden, maar hij verricht ze uit ‚noodzaak'. Hij verricht ze evengoed, maar hij staat er anders tegenover. Hij leeft in het materieele zonder er op de oude wijze van te genieten of er door te lijden: hij gebruikt zijn physiek als een perfecte machine . . . zonder zelf machine te zijn. Dit is juist het verschil: voorheen was de mensch zelf machine, nu gebruikt hij de machine, 't zij zijn eigen physiek of de door hem gemaakte machine. Deze laatste laat hij zooveel mogelijk den ruwen arbeid doen, zichzelf concentreerende op het innerlijke. In hoogste instantie is hem ook zijn ziel ‚machine': hijzelf wordt bewuste geest.

→ **The way of seeing purely in representations is bound to build up a new society, like it introduced a new representation in art; a society combining two elements of equivalent value, the material and the spiritual; a society of well-balanced proportions.**

The emotion of beauty is ever restricted by the appearance of the 'thing'; that is why the thing had to be eliminated in the representation.

So long as there is no entirely new art of building, it is up to the art of painting to perform that in which the art of building - such as is generally apparent – has failed: i.e. to represent purely well-balanced proportions or, in other words, to be abstractly realistic representation. The abstractly realistic art of painting is therefore meanwhile the life-saving substitute!

→ **La vision purement plastique doit construire une nouvelle société, comme elle a construit dans l'art une nouvelle plastique, une société d'une dualité équivalente du matériel et du spirituel, une société de proportions équivalentes.**

L'émotion esthétique est toujours limitée quand la ‚chose' se met en avant, c'est pourquoi dans la plastique la chose devait tomber.

Aussi longtemps qu'il n'y a pas une architecture entièrement nouvelle, la peinture doit faire les choses sur lesquelles l'architecture – ainsi qu'elle apparaît en général – reste en retard, à savoir elle doit figurer des proportions purement équivalentes, ou, autrement dit, elle doit être une plastique abstraite réelle. C'est justement pourquoi la peinture abstraite réelle reste provisoirement le succédané sauveur.

In kunst laat dit verschil zich omschrijven als: de oude kunst is onbewuste beelding van harmonie door bewustheid in het materieele, de nieuwe daarentegen: beelding van zuiver evenwichtige verhouding door bewustheid van geest.
De Stijl, III, pag. 28

Het is de groote taak der bouwkunst ons voortdurend het universeel schoone klaar voor oogen te stellen → en in dien zin samen te werken met beeldhouw- en schilderkunst als één geheel.
De Stijl, III, pag. 29

De bouwkunst heeft slechts te realiseeren in het tastbare wat de schilderkunst in de nieuwe beelding abstract aantoonde. De architect en de ingenieur zijn het die ons in de toekomst de harmonie tusschen ons en onze omgeving moeten bewerken.

Wat omringt ons thans? We leven als vreemden in een andermans huis; met een andermans meubelen, tapijten, vaatwerk, schilderijen!
Gaan we door de straten, ook die zijn van een ander. Gaan we naar het tooneel, ook daar zijn anderen. De cinema? met zijn verouderde moraal eenerzijds en met zijn ‚natuur' anderzijds? Ook die is niet van dezen tijd. De Stijl, III, pag. 30

Ja, dit innerlijke leven zal een uiterlijkheid creëeren: het abstract-reëele leven zal zich in het uiterlijke leven en daardoor in alle uiterlijkheid realiseeren: dan vindt de nieuwe mensch zijn uiterlijkheid en daarmede zijn volledig geluk. De Stijl, III, pag. 44

De verschillende kunst-,vakken' mogen daarbij elkander niet vervangen. De toegepaste kunst en de schilderkunst mogen de bouwkunst niet vervangen en omgekeerd. Zij kunnen de bouwkunst alleen aanvullen, verdiepen, als het ware en de bouwkunst kan hen alleen ondersteunen. Men heeft dit echter wel anders ingezien: bouwmeesters ontwierpen decoratie en meubelen en schilders maakten, decoratief, bouwkunst.
Deze trachtten de constructieve functie door ornament uit te beelden, zij vergaten dat de bouwkunst dit zelf moet doen. Zoo heeft men het vlak decoratief uitgebeeld als begrenzend, door de motieven aan de kanten als ‚rand' te laten afsluiten. De bouwkundige functie is evenwel slechts afsluitend, begrenzend: beeldend is, althans het rechthoekige vlak, uitbreidend.

De Stijl, III, pag. 55

De kwestie was nog beter op te lossen door geen losse schilderijen meer te maken! Als zij die daarvoor voelen → hun vertrekken volgens de Nieuwe Beelding lieten inrichten, zou ook het schilderij der Nieuwe Beelding geleidelijk kunnen vervallen. Zoo ‚rondom' ons is de nieuwe beelding nog meer reëel levend. In uitvoering is 't beide even moeilijk: een schilderij te maken of een vertrek.

De Stijl, III, pag. 58

Eens komt er een tijd dat we alle kunsten, zooals we die nu kennen, kunnen missen: dàn is de schoonheid gerijpt in het tastbaar reëele! De menschheid zal er niet bij verliezen. De bouwkunst zal het minst behoeven te veranderen: juist omdat ze zoo anders dan de schilderkunst is. In de bouwkunst wordt reeds door niet-kunstenaars het werk uitgevoerd, het materiaal ‚geplaatst'. Kan dit niet evengoed in de schilderkunst?

De nieuwe kunst eischt een nieuwe techniek. Exacte beelding eischt exacte middelen. Wat is meer exact dan machinaal gemaakt materiaal? De nieuwe kunst heeft behoefte aan knappe technici. De nieuwe tijd zoekt reeds: er is gekleurd beton, er zijn gekleurde tegels, maar er is nog niets dat in de nieuwe beelding te gebruiken is. Tot zoolang zal de nieuwe kleurbeelding in de architectuur wel met ‚verf' door werklieden uitgevoerd moeten worden.

Dat is juist een reden dat de Nieuwe Beelding als ‚stijl' verschijnen kan. In de groote stijlperioden verviel de ‚persoon' en was de algemeene tijdsidee de kracht die de kunst tot uitdrukking bracht. Zoo gaat het ook thans. Het werk gaat hoe langer hoe meer door zichzelf spreken: de persoonlijkheid verplaatst zich, elk kunstwerk wordt een persoonlijkheid, in plaats van elke kunstenaar. Elk kunstwerk wordt een andere uitdrukking van het eene.

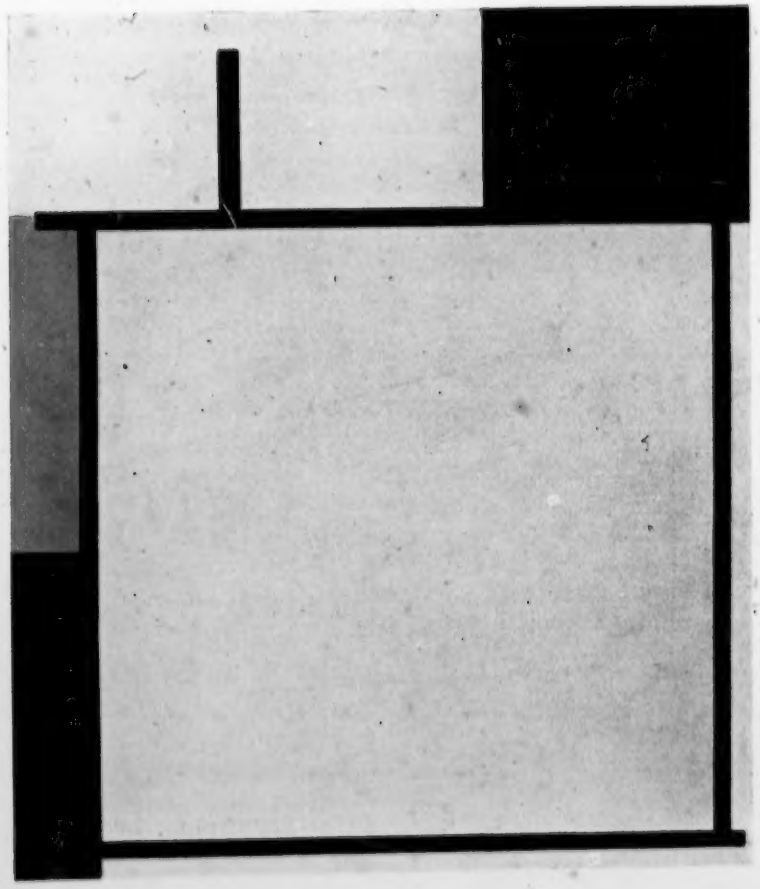
De Stijl, III, pag. 66 vlg

Om in harmonie te leven moet onze omgeving overeenstemmen met onze innerlijke levenskracht. Op artistiek gebied: hetgeen ons omringt moet zóodanig zijn dat het den aard onzer levenskracht vertolkt. Voor den aesthetischen mensch is het even noodzakelijk zijn woning of vertrek naar dien aard in te richten als te eten of te drinken, want hem is het aesthetische gelijkwaardig aan het materieele.

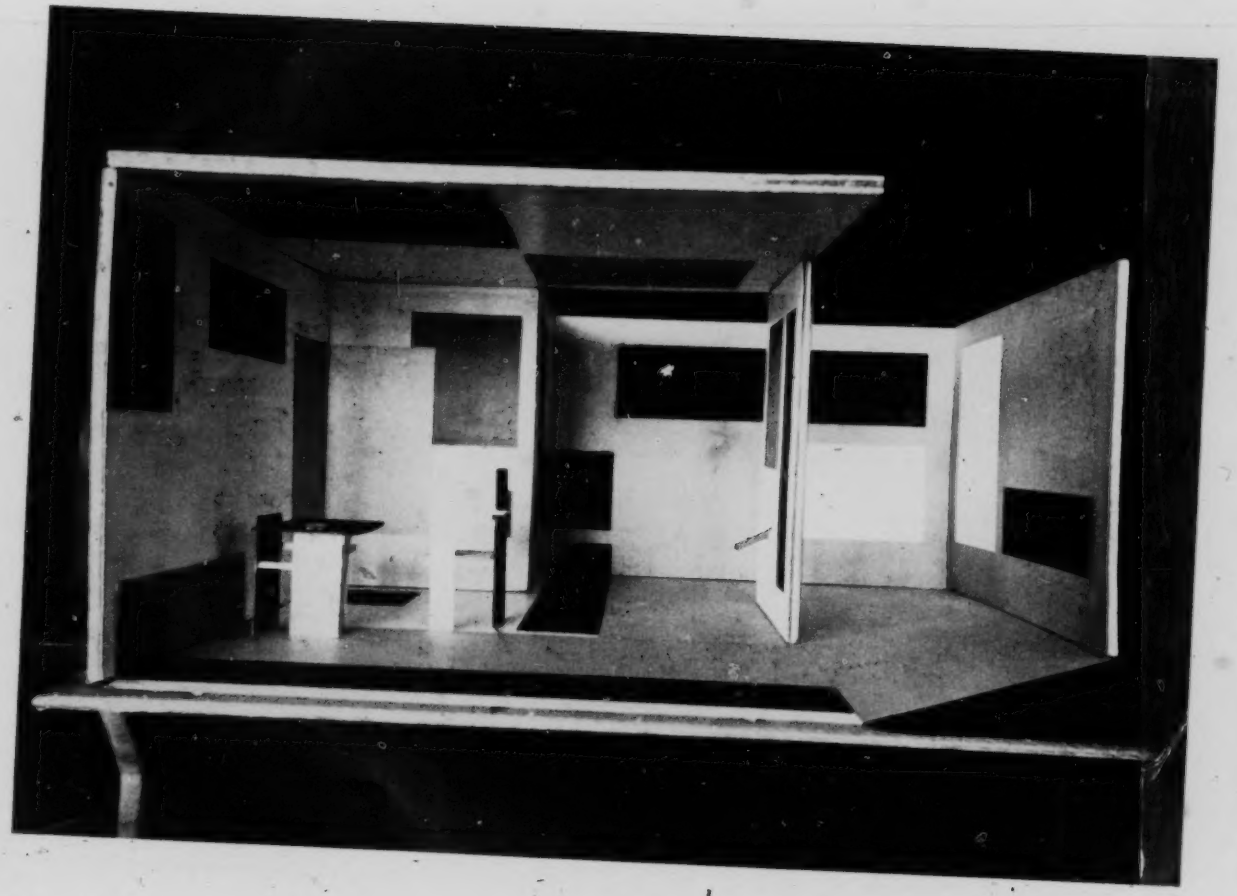
Door sterk genoeg te zijn om te beginnen met het materieele niet als hoofdzaak te beschouwen . . . maar dat kost opoffering! We moeten beginnen met ons op te offeren voor een ideaal, want de nieuwe maatschappij is thans niet meer dan dat. We moeten in alles beginnen met een beeld te vormen van hetgeen de maatschappij eens moet realiseeren.

Als de nieuwe mensch de natuur herschapen heeft tot hetgeen hij zelf dan is: natuur en niet-natuur-in- → evenwichtige verhouding, dàn heeft de mensch – ook u – in den nieuwen mensch het paradijs op aarde herwonnen!

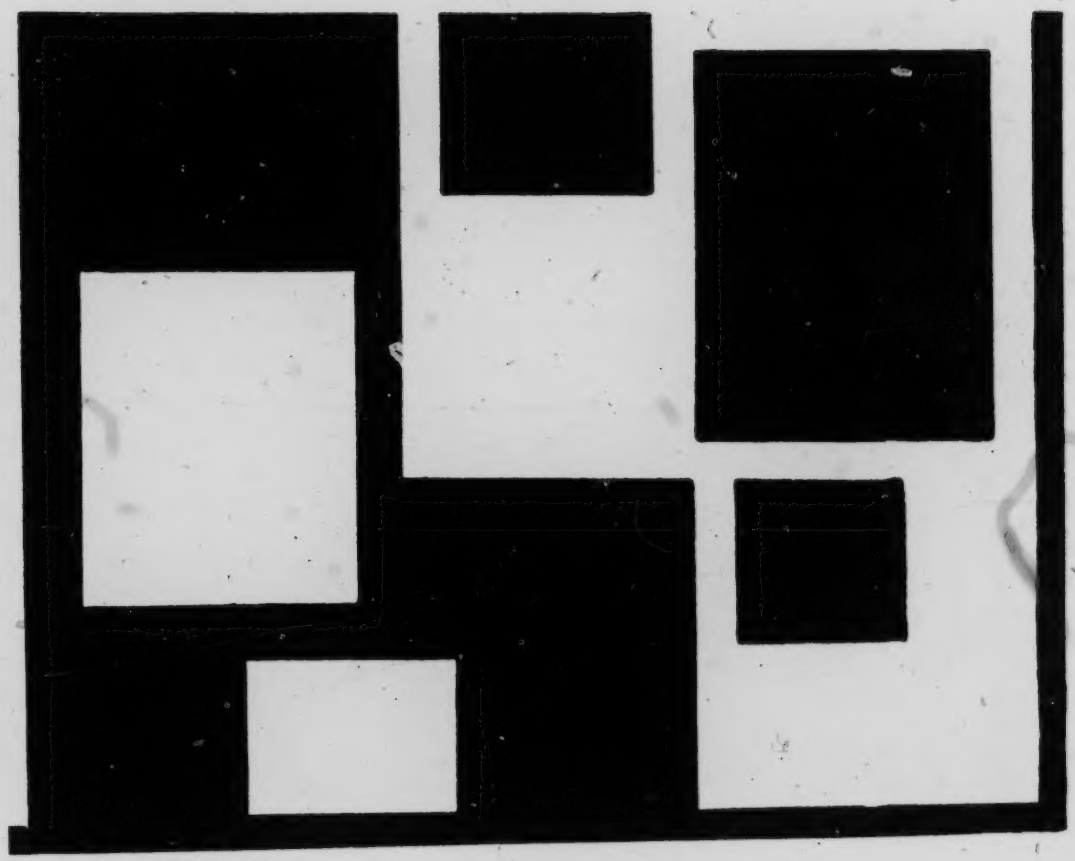
De Stijl, III, pag. 74 vlg.



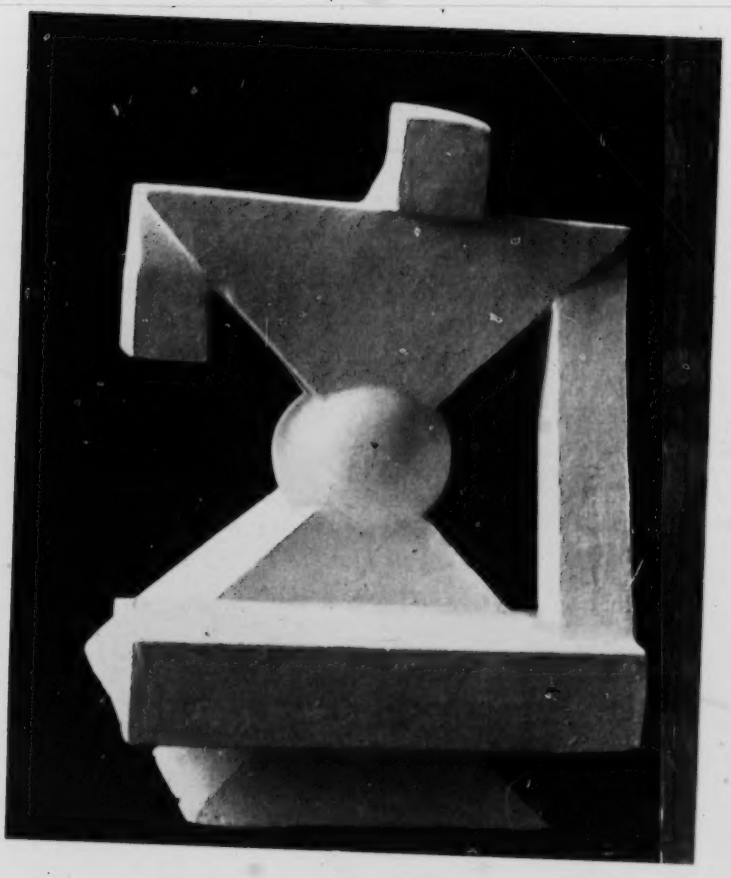
mondriaan compositie 1922



huszar maquette voor tentoonstelling te berlijn



huszar linotyp no. 2 1917



vantongerloo · construction dans la sphère 1917

→ It is the great task of the art of building to present us perpetually with universal beauty in a clearly visible manner and thereby to form a unity with the arts of sculpture and painting.

The art of building has only got to make tangible what the art of painting has demonstrated abstractly in the New Representation. Architects and engineers are the people who will have to establish in future the harmonious proportions between ourselves and our surroundings. What are our actual surroundings to-day? We are living in somebody else's houses with somebody else's furniture, carpets, china, paintings!

If we walk through streets, they are also somebody else's! If we go to the theatre, we shall also find others there. The cinema with its outdated morals, on the one side, and its 'nature' on the other, is neither of this age.

Yes, this inward life will create an outward aspect: the abstractly realistic life will demonstrate itself in outward life and thereby in all outward aspects: the new man will then find his outward aspect and thereby his complete happiness.

→ C'est la grande tâche de l'architecture de nous montrer sans cesse, d'une manière nette le beau universel et de collaborer dans ce sens avec la sculpture et la peinture comme un tout.

L'architecture n'a qu'à réaliser dans le concret ce que la peinture montrait dans la Nouvelle Plastique d'une façon abstraite. Ce sont l'architecte et l'ingénieur qui dans l'avenir devront produire l'harmonie entre nous et notre milieu. Qu'est-ce qui nous entoure maintenant? Nous vivons comme des étrangers dans la maison d'autrui; avec des meubles, des tapis, de la vaisselle et des tableaux d'autrui.

Si nous passons dans la rue elle aussi est d'autrui. Si nous allons au théâtre, c'est là aussi qu'il y a d'autres personnes. Le cinéma avec sa ‚morale' vieillie d'une part et sa ‚nature' d'autre part? Celui-ci non plus n'est de ce temps.

Oui, cette vie intérieure créera une extériorité: la vie abstraite réelle se réalisera dans la vie extérieure et ainsi dans toute extériorité: c'est alors que l'homme nouveau trouvera son extériorité et ainsi son bonheur parfait.

→ The problem could perhaps better yet be solved by stopping to make individual paintings altogether! If those, who felt thereto inclined, were to have their appartments furnished and decorated in the style of the New Representation, the New Representation paintings could gradually be dropped out. In our immediate surroundings the New Representation is even more realistically alive. It is equally difficult to make a painting to arranging a dwelling place. There will come a time when we shall be able to dispense with all forms of art as are known to us to-day; beauty will then have ripened into the tangibly realistic. Mankind will not lose by it. The art of building will least need to be changed; merely because it is so different from the art of painting. In the art of building the work is already carried out by non-artists, the materials 'put down'.

The new art demands a new technique. What can be more exact than machine made materials? The new art requires skilled technicians.

de ‚bruiteurs futuristes italiens' en ‚het' nieuwe in de muziek

Voor den neo-plastiker is het universeele niet een vage idee maar levende werkelijkheid die zich beeldt: zichtbaar en hoorbaar. Het is voor hem dàt, wat aan en door het individueele uitkomt, wat het tot wezen heeft en eenheid doet zijn. Dàt, wat dus altoos hetzelfde is: het onveranderlijke. En dit onveranderlijke, dat zich door veranderlijkheid beeldt, is evenwichtige verhouding van stand door evenwichtige verhouding van afmeting (maat) en van kleur (toon) – en niet-kleur (niet-toon).

Het geluid is als de kleur, zonder volume: de muziek kan dicht de schilderkunst volgen. De rede kan medewerken tot zuivering der begrippen, maar alleen zuivere beelding heeft het vermogen om de dingen te toonen zoals zij zijn. Het Neo-Plasticisme in de schilderkunst toont wat abstract, wat verinnerlijking wat ‚plastiek' inderdaad inhoudt. Zoo kan het 't geheele leven beinvloeden, zooals het ook uit 't geheele leven is voortgekomen.

De Stijl, IV, pag. 115, vlg.

De muziek zal door middel van nieuwe instrumenten een nieuwe ordening moeten aandurven, om tot meer universeele beelding te komen. Zonder andere techniek en andere instrumenten is deze beelding niet denkbaar. Mechanische uitvoering zal noodzakelijk blijken, want de menschelijke aanslag brengt steeds min of meer het individueele voort: zij verhindert volkomen vastheid van toon. Andere instrumenten zullen onvermijdelijk zijn wil men golving, ronding, ineenvloeiing en daarmede het domineerend natuurlijke opheffen. Wil men toon tot in consequentie verstrakken, dan moeten de instrumenten 1e tonen geven zoodanig dat golflengte en trilling van een bepaalde toon constant blijven zoolang de toon duurt, 2e zoo geconstrueerd zijn dat de toon plotseling afgebroken wordt. Dan zal de gewaarwording die ons als voortdurend vibreeren en natonen voorkomt ophouden ons golving, ronding te beelden.

De Stijl, IV. pag. 132

het neo-plasticisme (de nieuwe beelding) en zijn (hare) realiseering in de muziek

Hoe dan ook, het natuurlijke systeem is domineerend-individueel. Het hangt geheel van den kunstenaar af. Deze heeft een te groote vrijheid in het min of meer verdiepen van het natuurlijke van kleur of klank. Zoo wordt de kunst, reeds door het systeem, noodwendig individueel. Hoe meer echter het systeem ‚abstract wordt' hoe meer het reeds door ‚zich zelf' spreekt, hoe minder de kunstenaar kan ‚veranderen'. Is ten slotte, het systeem werkelijk abstract, bedient de kunst zich van universeele beeldingsmiddelen in universeele (d.i. evenwichtige) compositie dan is het onveranderlijke gewaarborgd en daarmede beelding van het universeele. Dan juist moet echter de zuivere kunstenaarsgave optreden opdat het product niet ‚systeem zonder kunst' wordt. Tot het ‚realiseeren tot kunst' van universeele beeldingsmiddelen in een evenwichtige compositie staan niet de individueele hulpmiddelen ten dienste welke het natuurlijke systeem aanwenden kan. De zuivere intuitie, d.i. het klaar zien, beleven van het universeele-als-schoonheid, moet zich rechtstreeks manifesteeren.

De Stijl, V, pag. 17

In de schilderkunst is het beeldingsmiddel de tot bepaaldheid gestelde kleur, in tweeheid van kleur en niet-kleur. In muziek moet het zijn de tot bepaaldheid gestelde klank, in tweeheid van toon en niet-toon. Hetgeen de kleur tot bepaaldheid stelt is: 1e dat zij vlak is, 2e puur (in grondkleur), 3e scherp begrensd is zonder ‚afgesloten' te zijn. Daartoe wordt zij als rechthoekig kleurvlak gebeeld (een gebogen begrenzing zou afsluiten en ook niet de mogelijkheid van een zich opheffende tweeheid van stand bieden). De rechthoekige stand als beelding van het onveranderlijke is de kern van het beeldingsmiddel: de kracht en het evenwicht der beelding worden daaraan ontleend. Ook in muziek zal dus gezocht moeten worden naar reduceering tot het vlakke, pure, scherp-begrensde . . . zooveel het geluid dit dan toelaat.

De Stijl, V, pag. 18

Beeldt de Neo-Plastische schilderkunst en muziek beiden hetzelfde op andere wijze, een kunstwordt mogelijk tusschen schilderkunst en muziek in. Zij zal schilderkunst zijn, omdat zij door kleur en niet-kleur beeldt, maar omdat deze in tijd optreden en niet in ruimte, zal zij de muzuiek naderen. Daar ruimte en tijd slechts verschillende uitingen

The new time already makes investigations; one can get coloured concrete, coloured tiles, but one cannot get anything that can be used in the New Representation. Until such times, the new colour representation in architecture must needs be executed by workmen with 'paint'!

That is exactly one reason why the New Representation can appear as a 'Style'. In the great style periods the 'individual' was dropped out and the general trend of thought of the age was the power behind the expressions in art. It is the same nowadays. The work-piece speaks increasingly for itself: the element of personality is displaced; every work-piece becomes a personality instead of every artist. Every work-piece becomes another expression of the one thing.

When new man will have recreated nature into what he himself will have become by then: i.e. nature and non-nature in well-balanced proportions, man will (also you yourself!) have regained paradise on earth in the new man!

→ **Il vaudrait mieux encore résoudre la question en ne faisant plus de tableaux isolés. Si ceux qui ont de la sympathie pour cette idée faisaient installer leurs pièces selon la Nouvelle Plastique, le tableau de la Nouvelle Plastique pourrait tomber doucement. ‚Autour' de nous la Plastique Nouvelle vit d'une manière encore plus réelle. Pour l'exécution il est aussi difficile pour les deux de faire un tableau ou d'installer une pièce. Un jour viendra où nous pourrons nous passer de tous les arts que nous connaissons aujourd 'hui: alors l'esthétique sera parvenue à la maturité dans le réel concret. L'humanité n'y perdra pas. L'architecture aura à changer le moins, justement parce qu'elle diffère tant de la peinture. Dans l'architecture le travail est fait déjà par les non-artistes, le matériel est ‚placé'. Ne peut-il pas en être ainsi dans la peinture?**

L'art nouveau exige une technique nouvelle. La plastique exacte exige des moyens exacts. Qu'est-ce qui est plus exact que le matériel fabriqué mécaniquement? L'art nouveau a besoin de techniciens habiles. Le temps nouveau cherche déjà: il y a déjà du béton de couleur, des carreaux de couleur, mais il n'y a rien encore dont on peut se servir dans la Nouvelle Plastique. Jusqu'à ce moment-là la plastique nouvelle de couleur devra être exécutée dans l'architecture par des ouvriers à l'aide de ‚peinture'.

C'est justement une raison pour laquelle la Nouvelle Plastique pourra apparaître comme ‚style'. Dans les grandes périodes de style la ‚personne' tombait et l'idée du temps était la force qui exprimait l'art. Il en est de même maintenant. Le travail parle de plus en plus par lui-même: la personnalité se déplace, chaque oeuvre d'art devient une personnalité au lieu de chaque artiste. Chaque oeuvre d'art devient une autre expression de l'unique.

Quand l'homme nouveau aura transformé la nature en ce qu'il est lui-même – nature et non-nature en proportions en équilibre – alors l'homme – vous aussi – aura récupéré dans l'homme nouveau le paradis sur terre.

van het eene zelfde zijn, is voor het Neo-Plastisch begrip muziek plastiek (ruimtebeelding) en plastiek mogelijk in tijd. Enkel rechthoekige vlakken in kleur en niet-kleur zouden afzonderlijk, het eene na het andere, als lichtbeeld geprojecteerd kunnen worden. Deze vlakken en de compositie ervan zullen niet van het Neo-Plastisch schilderij zoo maar overgenomen kunnen worden daar (evenals in muziek) bij beelding ‚in tijd' andere eischen zich voordoen. Door een ander gebruik van het beeldingsmiddel en door een andere compositie moet een zelfde schoonheidsbeeld ontstaan. Tot het op deze wijze opnemen van een abstract schoonheidsbeeld hoort echter wellicht een ontwikkeling in abstracte beleving nóg grooter dan de Neo-Plastische schilderkunst en muziek vereischen: het inderdaad een zijn van physiek en geest. De Stijl, V, pag. 22

de realiseering van het neo-plasticisme in de verre toekomst en in de huidige architectuur

‚Bouwkunst' zien we langzamerhand overgaan in ‚bouwen'; ‚Kunstnijverheid' zich gaandeweg verliezen in ‚machinale productie'. ‚Beeldhouwkunst' wordt hoofdzakelijk ‚versiering' of gaat op in luxe- en gebruiksvoorwerpen. ‚Tooneelkunst' wordt ter zijde gedrongen door cinema en music-hall; ‚Muziek' door dansmuziek, gramofoon- enz. ‚Schilderkunst' door Cinema, fotografie, reproductie, enz. ‚Literatuur' ging uit haren aard reeds grootendeels op in ‚praktisch nut' (wetenschap, journalistiek, enz.) en gaat dit steeds meer. Als ‚Dichtkunst' wordt zij meer en meer belachelijk. Evenwel: ondanks alles zetten alle kunsten zich voort en zoeken vernieuwing. Maar ook de weg tot vernieuwing is hun vernietiging. Evolueeren is breken met tradi- tie – de ‚Kunst' (in traditioneelen zin) gaat reeds al meer verloren: is dat reeds in de schilderkunst (als Neo-Plasticisme).

Tegelijkertijd zien we het uiterlijke leven voller, veelzijdiger worden. Snelverkeer, sport, machinale pro- en reproduktie enz. zijn middelen daartoe. Het begrensde, het ‚leven' aan Kunstvoortbrengen te besteden waar de heele wereld rondom ons is, wordt gevoeld. Het leven eischt steeds meer de aandacht – maar blijft domineerend materieel. Kunst ‚vulgariseert' al meer en meer. Het ‚Kunstwerk' ziet men als materieele waarde. Deze daalt al meer of wordt ‚gedragen' door den handel. De maatschappij stelt zich al meer tegen het intellectueele- en gevoelsleven – of stelt deze in haar dienst. Zoo stelt het zich ook tegen Kunst. En toch kan het domineerend physiek-zijn de gang van leven en kunst niet anders zien dan een ontaarding. Want het gevoelsleven is thans zijn opbloei, het intellect zijn kracht, het Kunstwerk zijn ideale uitdrukking. Omgeving zoowel als leven tonen zich minderwaardig in hun onvolkomen staat en dorre noodzakelijkheid. Zoo is de Kunst de toevlucht. In haar wordt schoonheid, harmonie gezocht – niet of te vergeefs in het leven en de omgeving. Zoo is schoonheid, harmonie tot ‚ideaal' geworden – onbereikbaar: als ‚Kunst' apart van leven en omgeving gesteld. De ik-heid' had zoodoende vrij spel te fantazeeren en ledig te gaan in zelf- bespiegeling; in zelfgenieting van zelfreproductie: een schoonheid te scheppen naar eigen beeld. Het eigen- lijke leven zoowel als de ware schoonheid werd de aandacht benomen. Dit alles in onvermijdelijke nood- zaak. Zoo maakten Kunst en leven zelf zich vrij. Tijd is evolutie, niettegenstaande de ik-heid ook deze ‚ideaal', onbereikbaar, stelt.

De Stijl, V, pag. 41

Zoo is de Kunst de beelding van en (ongewild) tevens het middel tot materie-evolutie: het komen tot evenwichtig- heid van natuur en niet-natuur, in en om ons. De Kunst zal beelding en middel blijven tot deze evenwichtigheid (betrekkelijk) bereikt is. Dan heeft zij haar werk gedaan en realiseert zich de harmonie in de uiterlijkheid rondom ons zoowel als in het uiterlijke leven. Het domineeren der levenstragiek is ten einde.

De ‚Kunstenaar' gaat dan op in volledig-mensch-zijn. De ‚niet-kunstenaar' is zijn gelijke: is evenzeer van schoon- heid doordrongen. Aanleg zal den een met het aesthetische, den ander met het wetenschappelijke, een derde met iets anders doen bezighouden – als ‚vak', dat dan gelijkwaardig deel van het geheel is. De bouw-, beeldhouw-, schilderkunst en de kunstnijverheid zijn dan overgegaan tot architectuur, d.i. onze omgeving. De minder ‚materi- eele' Kunsten realiseeren zich in het ‚leven'. De Muziek (als ‚Kunst') is dan geëindigd: de schoonheid van het geluid rondom ons gezuiverd, geordend, tot (nieuwe) harmonie gesteld – is dan bevredigend. Als ‚Kunst' heeft dan ook de literatuur geen reden van bestaan meer. Zij wordt nut en schoonheid zonder meer (zonder lyrische inkleeding). Tooneelspeelkunststpel, danskunst, enz. vervallen met de domineerende tragiek- en de harmonie-‚beelding'; het levensbeweeg zelf is dan harmonisch.

De Stijl, V, pag. 43

Het kunstwerk kan thans niet dan op zich zelf staan. Voorzeker is alleen in veelheid van gebouwen, als stad, het Neo-Plasticisme volkomen te realiseeren. Maar zijn verwerping, omdat dit heden niet mogelijk is, wordt daardoor niet gerechtvaardigd. Ook het Neo-Plastisch schilderij is heden een ding op zichzelf, en toch wordt het hierdoor niet in- dividueel. Want de ‚beelding' bepaalt het.

De Stijl, V, pag. 66

the realization of neo-plasticism in the future and in present-day architecture

→ The 'art of building' is gradually seen to merge into 'building'; 'industrial art', to lose itself in 'machine made production'. The 'art of sculpture' is mainly becoming 'ornamentation' or merges into luxury articles and consumer goods.
The 'theatrical art' is being replaced by the cinema and music-hall; 'Music' by dance music, gramophone, etc.
The 'art of painting' by the cinema, photography, reproduction etc. 'Literature' has already passed out of her genuine nature mainly into 'practical use' (science, journalism, etc.) and will continue to do so to a greater degree; as 'poetic art' it is becoming increasingly ridiculous.
However, in spite of everything all arts continue and seek renewal. But also the way to renewal is their destruction. To evolve is to break with tradition: the 'art' (in its traditional sense) is getting lost more and more; it has already got lost in the art of painting (as Neo Plasticism).
Simultaneously, we are watching outward life getting fuller, more many-sided; fast traffic, sports, machine driven production and reproduction, etc. are means thereto. It is felt as a limitation to spend 'life' producing art whilst there is the whole world around us. Life demands ever more of man's attention, but it remains predominating material. Art is 'vulgarizing' in increasing degrees. A 'piece' of art is regarded as of material value only. This material value ever decreases or is kept floating by trade. Society increasingly opposes intellectual and inner life or makes these subservient to itself. It also opposes Art. And yet, in this predominantly physical status, the development of life and art cannot be seen but as a degeneration, for inner life is now man's revival, intellect his strength, a piece of art his ideal way of expressing his emotions. Surroundings as well as life seem inferior in its imperfect state and because of its arid necessity. Art is therefore a recourse. In art, beauty or harmony is sought; in life and in surroundings these elements are sought in vain or not at all. Beauty or harmony have therefore become 'ideal' i.e. unattainable; as 'art' they have been distanciated from life and surroundings. The individual spirit thereby obtained freedom to indulge in fancies and self-contemplation in the pleasure of self-reproduction; in creating beauty according to his own conception thereof. Real life as well as true beauty were defied attention. All this is inevitable necessity. Art and life thus liberated themselves. Time is evolution, despite the fact that individuality determined this equally as 'ideal' and unattainable.

la réalisation du néo-plasticisme dans un avenir lointain

→ Nous voyons peu à peu passer l',architecture' à la ,construction'; l'industrie artistique se perdre successivement en production mécanique. La sculpture devient surtout ,ornement' ou se perd en objets de luxe ou usuels. ,L'art dramatique' est écarté par le Cinéma et le Music-Hall, le ,Music-Hall' par la musique de danse, le gramophone etc. La ,peinture' par le cinéma, la photographie, la reproduction etc. La ,littérature' se subordonnait déjà, par sa nature, à l'utilité pratique (science, journalisme, etc.) et le fait de plus en plus. Comme ,poésie' elle devient de plus en plus ridicule. Toutefois tous les arts se continuent malgré tout et cherchent de la rénovation. Mais la voie qui mène à la rénovation est leur perte. L'évolution consiste en la rupture avec la tradition. L',Art' (dans le sens traditionnel) se perd déjà de plus en plus: il est déjà perdu dans la peinture (comme Néo-Plasticisme).
En même temps nous voyons devenir la vie extérieure plus entière, plus variée. Les relations rapides, les sports, la production, la reproduction mécaniques etc. y sont les moyens. On sent qu'il faut consacrer le limité, la ,vie' aux productions artistiques là où le monde entier est

schilderkunst

Elke kunst heeft zijn eigen accent, zijn bizondere uitdrukking: hierdoor is het bestaan der verschillende kunsten gerechtvaardigd. Het accent der schilderkunst nu, kunnen we definieeren als de meest consequente uitbeelding van enkel verhouding. Want het is het bizondere voorrecht van de schilderkunst, dat zij verhouding vrij kan beelden: d.w.z., dat haar beeldingsmiddelen (door consequent doorgevoerde verwerking) toestaan, dat het uiterste eene en het uiterste andere gebeeld wordt als enkel verhouding door stand, zonder vorm of zelfs schijn van vorm (zooals in de bouwkunst) door gesloteheid aan te nemen.

In schilderkunst kan de dualiteit der verhouding los van elkander geplaatst worden, hetgeen in de bouwkunst of beeldhouwkunst onmogelijk is. Hierdoor kan de schilderkunst het zuiverst ‚beeldend' zijn.

De Stijl, V, pag. 177

Le déséquilibre entre l'individuel et l'universel crée le tragique et s'exprime en plastique tragique. Dans ce qui est, soit forme, soit corporéité, le naturel domine: ceci crée le tragique.
Le tragique de la vie conduit au créer artistique: l'art, parce que abstrait, et en opposition avec le concret naturel peut précéder la disparition graduelle du tragique. Plus le tragique décroît, plus l'art gagne en pureté. L'esprit nouveau ne peut se manifester qu'au sein du tragique. Il ne trouve que la forme vieillotte, la plastique nouvelle restant encore à créer. Né dans l'ambiance du passé, il ne peut s'exprimer que dans la réalité vitale de l'abstrait. Dans la réalité vitale de l'abstrait, l'homme nouveau a dépassé les sentiments de nostalgie, de joie, de ravissement, de douleur, d'horreur, etc.; dans l'émotion ‚constante' par le beau, ceux-ci se sont épurés et approfondis. Il atteint une vision beaucoup plus profonde de la réalité sensible.

De Stijl, V, pag. 100

Evenwichtigheid in de beelding eischt echter de meest exacte techniek. Waar de nieuwe beelding alle techniek schijnt opgegeven te hebben, is deze juist zóó van gewicht geworden, dat de kleuren op de plaats zelve waar de beelding aanschouwd zal worden, moeten gemaakt worden: dan eerst kan de werking der kleuren zoowel als de verhouding juist zijn.

Want zij hangen samen met de geheele architectuur: en deze moet weder volkomen harmonieeren met de beelding. Is onzen tijd voor samengaan der geheele architectuur nog niet rijp, moet de nieuwe beelding nog als schilderij gemaakt worden, zoo zal dit van invloed op de huidige abstract-reëele beelding zijn.

De Stijl, V, pag. 183

de huif naar den wind

Loochenen kunstenaars thans de nieuwe idee, kunstcritici en kunstkoopers doen het nog meer. Zij staan meer direct onder den invloed van het publiek. Zij zeggen openlijk dat de abstracte kunst alleen gediend heeft om de naturalistische op een hooger plan te brengen. Dat het nieuwe dus middel, niet doel was. Openlijke loochening dus van het nieuwe, dat is een vervangen, een te niet doen van het oude. Zij ook draaien met den wind en volgen het groote publiek. Het is zeer begrijpelijk, maar momenteel noodlottig voor het nieuwe. Want het wezen ervan wordt weggemoffeld.

Tegelijkertijd is er, als een groot tegenwicht, bijna in alle landen een opkomen van de nieuwe idee te constateeren. Ondanks de teruggang eenerzijds is de behoefte aan en het doorzetten van abstracte kunst merkbaar. Hieruit blijkt, dat deze kunst werkelijk een uiting van den nieuwen tijd is die zich tegen alles in moet voortzetten: dat zij een werkelijke levensbehoefte is. Ondanks alles, strijdt het ideëele tegen het materieele.

Krachtig wordt ook aangetoond, dat evolutie der kunst wel bestaat en is ontwikkeling en geen teruggang. Dat abstracte kunst, ontwikkeld uit naturalistische, onmogelijk tot zijn oorsprong terug kan komen.

Abstracte kunst kan alleen evolueeren door consequente doorvoering. Zoo kan zij komen tot het zuiver beeldende, dat in het Neo-Plasticisme bereikt is. En de consequente doorvoering van deze ‚kunst' uiting kan niet anders wezen dan haar realiseering in onze tastbare omgeving. Want de tijd komt dat, door veranderde levenseisch, het ‚schilderij' zich in deze zal verliezen.

De Stijl, VI, pag. 88

autour de nous. La vie attire de plus en plus l'attention, mais reste dominante matériellement. L'Art vulgarise de plus en plus. On voit l'oeuvre d'art comme une valeur matérielle. Celle-ci baisse de plus en plus ou est ‚portée' par le commerce. La société s'oppose de plus en plus à la vie intellectuelle et émotionnelle ou les met à son service. Ainsi elle s'oppose aussi à l'Art. Et pourtant l'état physique dominant ne peut voir autre chose dans la marche de la vie et de l'art qu'une dégénération. Car la vie émotionnelle est maintenant son épanouissement, l'intelligence est sa force, l'Oeuvre d'art son expression idéale. Le milieu, ainsi que la vie se montrent inférieurs dans leur état imparfait et leur nécessité aride. Ainsi l'Art est un refuge. On cherche en lui l'esthétique, l'harmonie – on ne les cherche pas ou en vain dans la vie et le milieu. Ainsi l'esthétique, l'harmonie sont devenues l',idéal', irréalisable: en tant qu'Art écartées de la vie et du milieu. Le ‚moi' avait ainsi beau jeu à imaginer selon sa fantaisie et à chômer dans l'introspection; dans la jouissance intérieure de la reproduction du soi: créer une esthétique d'après son propre image. L'attention fut enlevée à la vie véritable ainsi qu'à la vraie esthétique. Tout cela était une nécessité inévitable. Ainsi l'art et la vie se sont libérés eux-mêmes. Le temps est évolution malgré que le moi le pose comme ‚idéal', irréalisable.

→ The disproportion between the individual spirit and the universal creates the tragic and expresses itself in the plastic tragical. In all that is, whether form or corporeity, nature dominates; this creates the tragic.
The tragic in life leads to the creation of art; art, because it is abstract, and in contrast with the naturally realistic, may precede the gradual disappearance of the tragic. The more the tragic decreases, all the more art gains purity.
The new spirit can only demonstrate itself in the womb of the tragic. It finds only an obsolescent form since the neo-plastic is yet to be created. Originated under the atmosphere of the past, it can only express itself in the vital reality of the abstract.
In the vital reality of the abstract the new man has overcome sentiments of nostalgia, joy, delight, sorrow, horror, etc.; in the emotions, excited by beauty, these sentiments have been purified and deepened. He acquires a much deeper insight in the tangible reality.

brieven van piet mondriaan aan theo van doesburg

(1915?), Amsterdam, 55, Ringdijk

Weledelgeboren Heer . . .
Zoals u ziet is dit een compositie van verticale en horizontale lijnen welke (abstract) de idee van omhoog stijgen, van grootheid moet uitbeelden. Dezelfde idee, welke bijv. bij den kathedraalbouw voorzat. Omdat alleen de beelding deze algemene idee moet uitdrukken, en niet de voorstelling, heb ik geen titel gegeven. Een abstracte menselijke geest zal den bedoelden indruk vanzelf ontvangen. Ik bepaal mij steeds bij de uitbeelding van het algemene d.i. het innerlijke, (het dichtst bij den geest zijnde) en doe dit in de meest eenvoudige uiterlijke vorm, om zodoende het minst omsluierd 't innerlijke te kunnen beelden.

Amsterdam, 20 November 1915

Geachte heer en vriend . . .
U neemt me niet kwalijk, maar het goede moet nu eenmaal zeer langzaam groeien. Ik zeg dit met 't oog op uw plannen betreffende een op te richten blad zoals ik van Loe Saalborn hoorde. Ik geloof dat de tijd daarvoor niet rijp is. Eerst moet er meer in die richting in de kunst gepresteerd zijn. Ik ken bijna niemand die in onze richting werkelijk kunst maakt. D.w.z. kunst die gearriveerd is. Ik geloof dat u in de Eenheid voorlopig genoeg bereiken kunt. Er zal geen stof genoeg zijn voor een bepaald blad, of het wordt half (d.i. u moet erin opnemen wat niet consequent onze idee is).

Beste Does, Laren N.H. 13 Februari, '17

. . . Je moet onthouden dat mijn dingen nog als schilderij bedoeld zijn, d.w.z. dat zij een beelding op en door zichzelve zijn, geen deel van een gebouw. Verder dat ze in een kleine kamer gemaakt zijn. Verder dat ik die stemmige kleuren voorlopig neem, me aanpassende aan de tegenwoordige omgeving en wereld: dit sluit niet uit dat ik een pure kleur prefereren zou. Anders zou je denken dat ik me in mijn werk tegensprak.

Waarde Does, Woensdagavond, begin 1918

. . . Ik blijf er bij dat ik 't een monument vind, die concentratie van ons en van de stijl – als we eenmaal alles goed gezegd hebben, is ons werk gedaan . . .

Beste Dada's . . . Parijs, 17 Mei '20

Ik ben heel blij dat die kritiek zoo is. Zoo is 't goed. Lijnrecht tegen ons willen. Anders hadden we ook niets te doen. Ik had uit je brief anders opgemaakt, maar zoo is 't beter . . .
We zien weer: we moeten lijnrecht tegen de boel in, à part.

Beste Does . . . Maandagmorgen (1922)

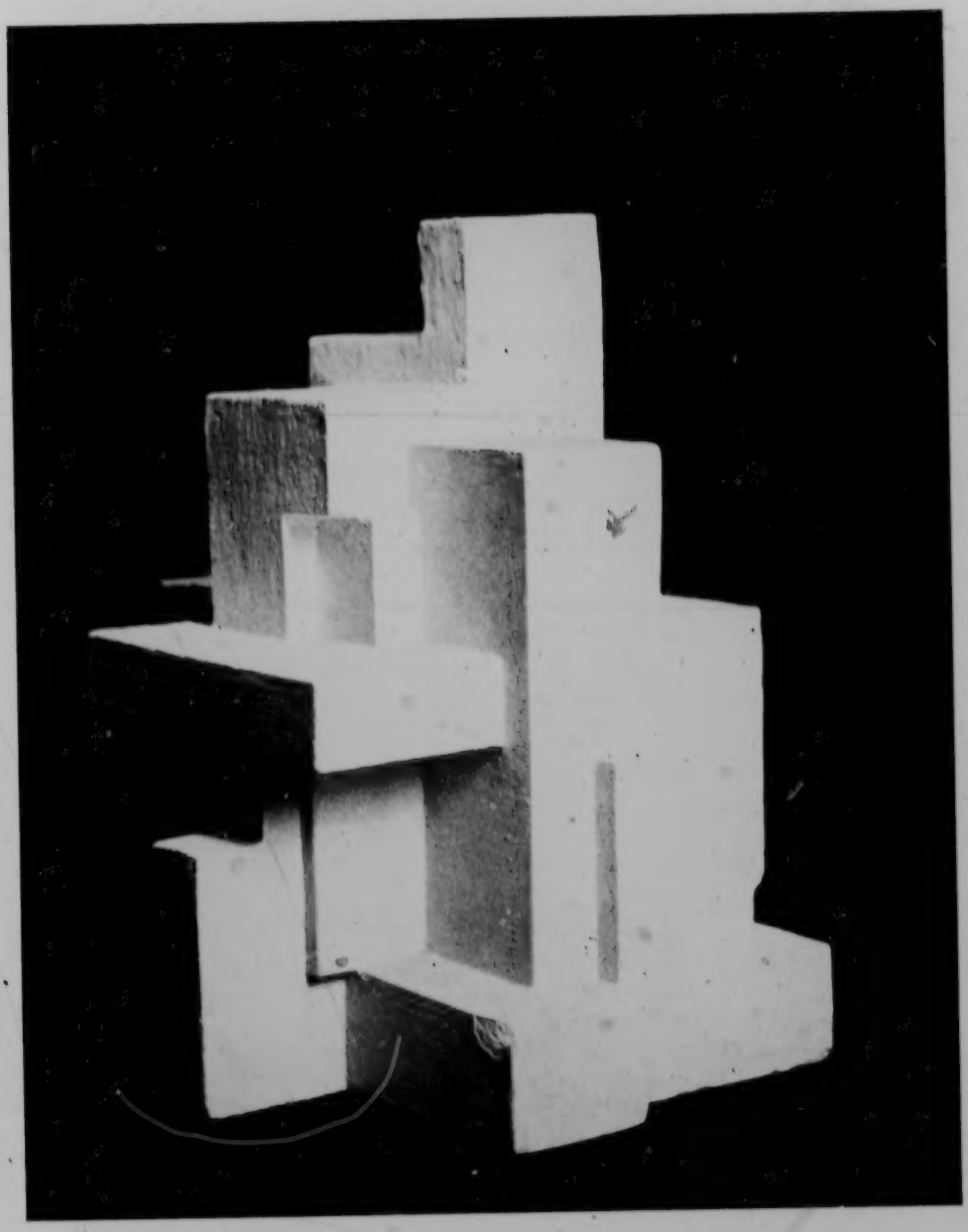
Ik ben volkomen met je eens wat je schrijft dat het interieur ‚het' worden moet. Maar in de toekomst. . . .
Ik geloof dat we 't alleen nu op papier kunnen vanwege de rot-architecten-knechten-van-publiek-en-geld. Ik heb eigenlijk geen tijd maar ga toch aan dat artikel. Zal trachten alles te zeggen. Wat betreft dien zin over het schilderij in de concertzaal ik geloof dat het er goed staat. Ik zal eens nazien. Wacht even, daar is 't. Ik schrijf: als het gebouw niet geheel naar n.p. inzicht gemaakt kan worden enz. Dat is misschien niet duidelijk genoeg maar wil zeggen wat jij bedoelt: zoolang de architecten bij het oude blijven en er geen nieuwe architectuur is. Mij dunkt als je de zin zo veranderde: indien het gebouw niet geheel volgens neoplastisch inzicht gemaakt kan worden doordat het publiek zowel als de architecten bij het oude blijven – geen wezenlijk ‚nieuwe' architectuur en dus geen neoplastische kleurbeelding daarin mogelijk zijn, zal het althans zoveel mogelijk reeds aan de nieuwe eisen moeten beantwoorden. Zolang kan op daartoe geschikte plaatsen . . . enz.

Waarde van Doesburg, Paris le 4 décembre '27, Rue du Départ 26

Na je eigenmachtige verbetering (?) van het neo-plasticisme is me alle samenwerking hoe dan ook onmogelijk. Het spijt me reproduceren in de tegenwoordige Stijl van artikelen en photo's van me niet te kunnen verhinderen.
Overigens eveneens sans rancune,
Piet Mondriaan

Mes chers Does et Petro, '30 (?) over de groep „Act Concret"

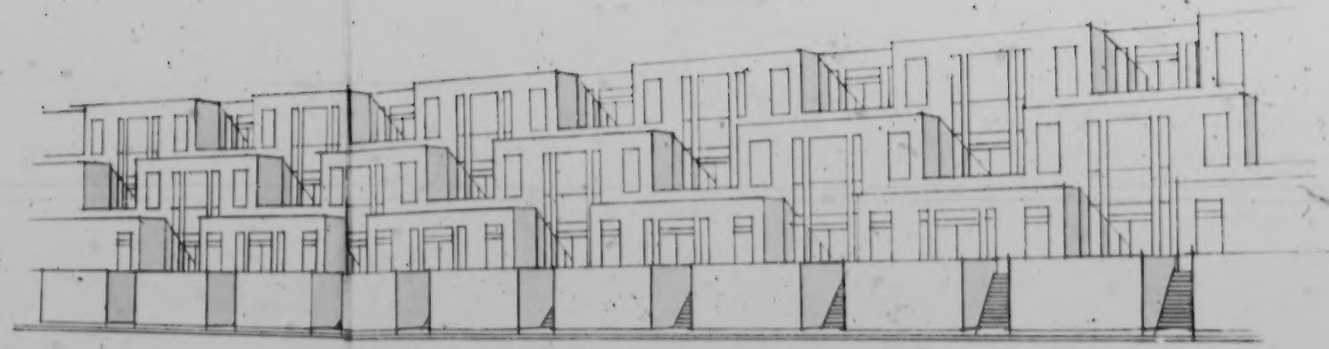
Hoewel ik '[illegible] natuurlijk met de [illegible]noemde principes eens ben, moet ik je 't document toch ongetekend terugzenden, omdat ik niet tot een groep wil horen. Een groep van eenswillenden is niet een groep van eenszijnden; en daar deze niet bestaat, gaat een consequente groep niet. En een ruimere groep heeft ook alleen zin om samen te exposeren en denkbeelden te verspreiden. Daarom ben ik ook niet bij de andere groep maar heb ook aan deze medewerking bedankt. Ik geloofd in dien zin. Willen jelui bepaald een groep, dan kan je toch mij en anderen die geschikt blijken inviteren. Op deze wijze alleen doe ik met de anders groep ook mee.



vantongerloo constructie van volumen 1918

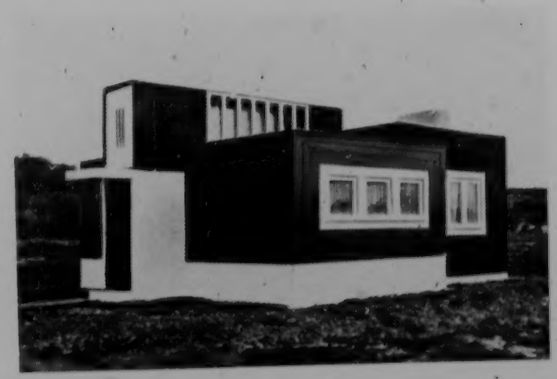
6

j. j. p. oud huizenrij aan strandboulevard 1917



j. j. p. oud woonwijk kiefhoek 1925

j. j. p. oud directie gebouwtje 1923



ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

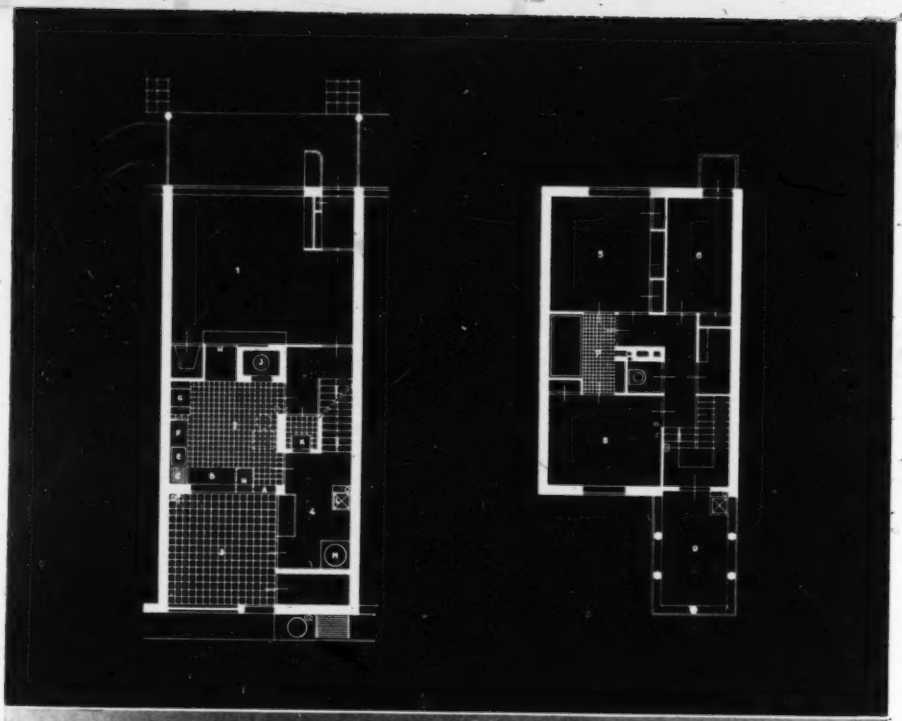
Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

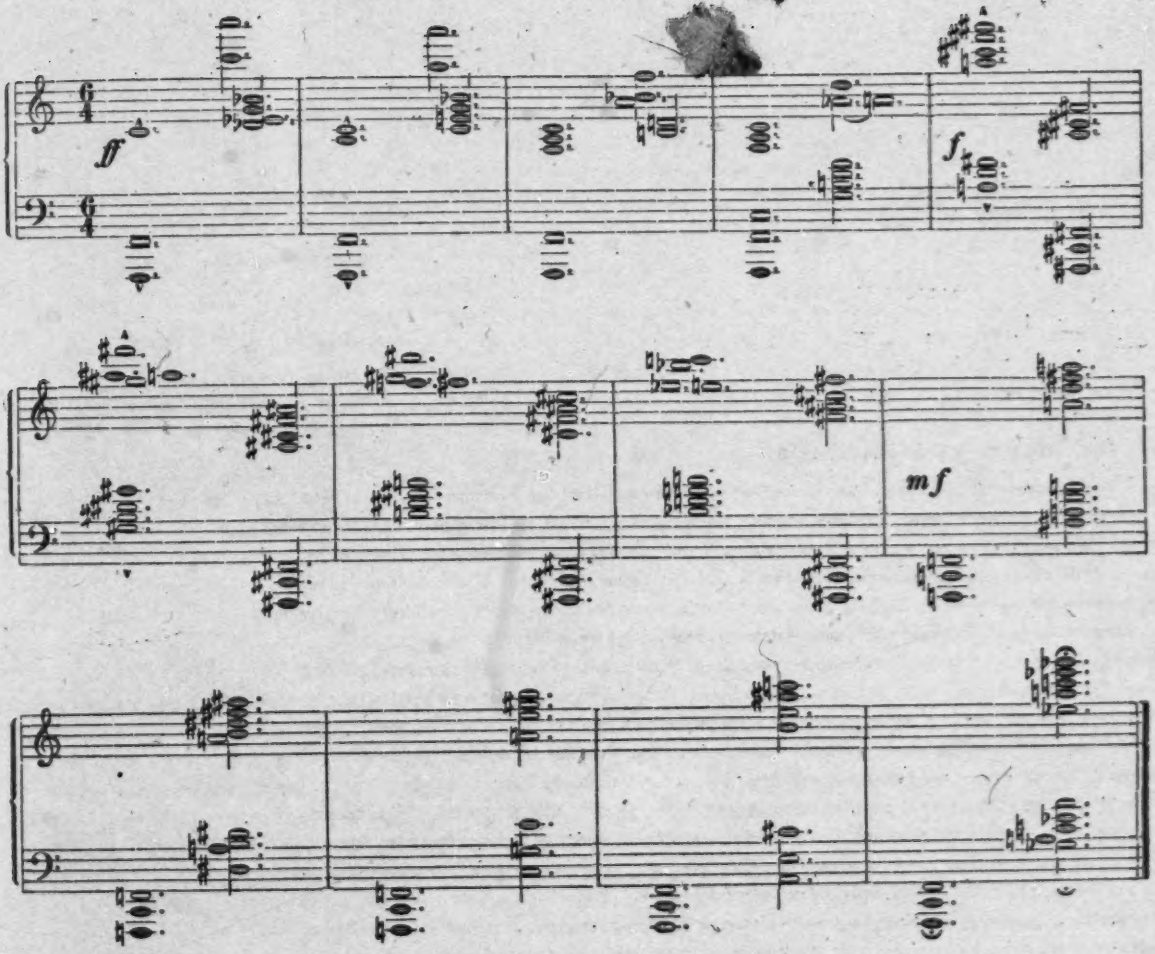
Reduction ratio: 24x

1.002.006
Reproduced by permission of the Stedelijk Museum, Amsterdam, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.



j. j. p. oud weissenhof siedlung stuttgart 1927

V



j. j. p. oud

het monumentale stadsbeeld

Het begrip monumentaal is van innerlijken en niet van uiterlijken aard. Het kan zich manifesteeren in het kleine, zoowel als in het groote. Materieele factoren vervullen hierbij geen rol. Het is dan ook oppervlakkig te beweren, dat een klein land geen monumentalen stijl kan hebben. In Nederland is plaats voor en behoefte aan een monumentalen stijl! De evolutie in de Bouwkunst, zoowel als in de Schilderkunst, beweegt zich in de richting van het algemeene en het monumentale. Zij sluit daarin aan bij de Berlage-school en stelt zich principieel tegenover de z.g. Amsterdamsche school, waarin het monumentale verworden is tot het in beginsel decadente.

Om tot stijl te geraken is slechts het algemeene van belang. In zuiverheid van middelen optredend, zal door samenwerking der uitingen van kunst een monumentalen stijl kunnen ontstaan, omdat samenwerking alleen mogelijk is, als elke kunstvorm zich binnen zijn eigen gebied beweegt en geen onzuivere elementen toelaat. De karakteristiek van elken kunstvorm treedt dan naar voren en uiteraard doet zich de behoefte aan samenwerking gevoelen. De karakteristiek der Bouwkunst is Plastiek. Bouwkunst is plastische kunst: kunst van ruimtebepaling en als zoodanig in het stadsbeeld het meest algemeen uit te drukken: in het enkele gebouw en in de samenvoeging en tegen-over-elkaar-stelling van gebouwen. De stadsaanleg wordt in het algemeen beheerst door twee factoren: straat en plein. De straat als samenrijing van huizen; het plein als centrum van straten.

Het stadsbeeld wordt hoofdzakelijk bepaald door het straatbeeld. Bij de bepaling van het karakter van het moderne straatbeeld, zal op ideëele en practische gronden uitgegaan moeten worden van het straatbeeld als geheel. Op ideëele gronden, zooals boven aangetoond; op practische gronden, omdat bij de moderne stads-bebouwing meer en meer het particulier initiatief zal verdwijnen en de massa- of blokbouw in de plaats zal komen van den bouw van het afzonderlijke huis. Het moderne straatbeeld zal dus in scherpe tegenstelling tot het oude straatbeeld, waarin de huizen willekeurig samengevoegd zijn, beheerscht worden door woningblokken, waarin de huizen zich zullen ordenen tot een rhythmisch spel van vlak en massa.

De belangrijkste opgaaf voor den modernen architect is daarom het woningblok. Deze opgaaf, waarbij overheidsbemoeiing noodzakelijk is, vraagt haar karakteristieke oplossing, die zij nog niet vond in reeds uitgevoerde blokken, waarin traditioneele invloeden gehandhaafd zijn.

De karakteristieke schoonheid van het moderne bouwblok zal zich uiten in een sterk uitgesproken rhythme en aanvaarding van moderne materialen. De radicale afrekening met het schijndak staat op den voorgrond met als gevolg de aanvaarding van het platte dak met zijn consequenties: de oplossing van horizontale overspanningen door ijzer- of betonwerken, de behandeling van muurvlakken en muurdoorbrekingen in modern materiaal.

Zoo zal de architectuur van het bouwblok in groote mate het karakter der moderne esthetiek in de Bouwkunst bepalen.

De Stijl, I, pag. 10

→ **Two different trends have got to be distinguished in the strive after style.**
The one, the technically industrial, that one might call the positive trend, aims at the aesthetic representation of products of a technical ingenuity.
The second one that one might, by way of comparison, call the negative trend (although it is equally positive in its expression!), i.e. art, aims to arrive at objectivity by reduction (abstraction). The unity of these two trends forms the essence of the new style.
Great art stands in causal connection with the social ambitions of the age. The desire for subordinating the individual to the common is reflected in daily life, as in art, in the want to orgapize individual elements into groups: unions, leagues, societies, trusts, monopolies etc. This reconciliation of the spiritual and the social strivings, a necessity for the achievement of culture, forms the foundation to style.

→ **Nous pouvons distinguer deux courants importants dans les tendances vers un style.**
Le premier, le courant technique/industriel, qu'on pourrait appeler le courant positif, essaie de faire des produits du génie technique une figuration esthétique.
Le second courant qu'on pourrait appeler, en comparaison, le courant négatif (bien qu'il soit dans sa manière de s'exprimer aussi positif), à savoir l'art, s'efforce d'aboutir à l'objectivité par l'enlèvement (abstraction).
L'unité de ces deux courants forme l'essence du style nouveau.
Le grand art est en rapport causal avec les tendances sociales du temps. Le désir de subordonner l'individuel au commun on le retrouve dans le vie de tous les jours, ainsi que dans l'art réfléchi dans le besoin d'organiser les éléments individuels en groupes: associations, unions, sociétés, trust, monopoles etc. Cette combinaison des tendances spirituelles et sociales, nécessaire à la culture, forme la base du style.

kunst en machine

Paradoxaal gesproken kan men zeggen, dat de strijd van den modernen kunstenaar is: een strijd tegen het gevoel. De moderne kunstenaar streeft naar het algemeene, terwijl het gevoel (het subjectieve) tot het bijzondere leidt. Het subjectieve is het willekeurige, het onbewuste, het betrekkelijk onbepaalde, dat door het bewustzijn tot betrekkelijke bepaaldheid gesublimeerd kan worden. Daartoe moet het subjectieve geordend en georganiseerd worden door het bewustzijn om in zijn betrekkelijke bepaaldheid tot stijl te leiden. Dit organiseeren en tot bepaaldheid brengen, bestreeft de moderne kunstenaar.
Wanneer wij onder monumentaliteit verstaan: georganiseerde en beheerschte verhouding van het subjectieve tot het objectieve, dan volgt daaruit, dat in hoogeren zin dit streven zal leiden tot een monumentalen stijl.
Er zijn twee voorname stroomingen te onderscheiden in het streven naar stijl. De eene, technisch-industriëele strooming, die men de positieve zou kunnen noemen, tracht producten van technisch vernuft tot esthetische uitbeelding te brengen. De tweede strooming, die men, bij wijze van vergelijk, de negatieve zou kunnen noemen (hoewel zij in hare uitingswijze even positief is!): de kunst, tracht door afnemen (abstraheeren) tot zakelijkheid te komen. De eenheid dezer beide stroomingen vormt het wezen van den nieuwen stijl.
Groote kunst staat in oorzakelijk verband met het maatschappelijk streven van den tijd. De zucht tot ondergeschikt maken van het individueele aan het gemeenschappelijke vindt men in het dagelijksch leven, evenals in de kunst, gereflecteerd in de behoefte tot organiseeren van individueele elementen tot groepen: vereenigingen, bonden, maatschappijen, trusts, monopolies, enz. Dit samengaan van geestelijk en maatschappelijk streven, een noodzakelijkheid voor kultuur, vormt den grondslag voor stijl.
In elken tijd heeft het universeele in de kunst zijn karakteristieke verschijningsvorm, die gebonden is aan drie factoren: geest (gezien als eenheid van intuitie en bewustzijn), materiaal en productiewijze. Er is veel geschreven over den geest van het moderne kunstwerk, maar wij zullen evenzeer over de beide andere factoren: materiaal en productiewijze, moeten spreken. Want om den geest in bepaaldheid te beelden, moet allereerst het middel tot bepaaldheid gebracht zijn en welk middel is meer bepaald en van dezen tijd, dan de machine? Voor den modernen

oud

kunstenaar zal in de toekomst de consequentie tot dit laatste moeten leiden, al zal men voorloopig geneigd zijn dit als ketterij te beschouwen.
Want niet alleen, dat de machine meer in bepaaldheid kan beelden dan de hand, ook maatschappelijk, uit economisch oogpunt, is de machine aangewezen om producten te fabriceeren, die meer aan de gemeenschap ten goede komen, dan de kunstproducten van dezen tijd, die alleen den rijken enkeling bereiken.
Waar de architectuur reeds langs machinalen weg tot beelding komt (Wright), de schilderkunst in consequentie tot deze beeldingswijze gedreven wordt, verschijnt vanzelf een eenheid in zuivere uitdrukking van den tijdsgeest.
En het is de kardinale fout van Ruskin en Morris geweest, dat zij de machine in discrediet gebracht hebben door een onzuiver gebruik als het kenmerk van haar wezen te stempelen.
Zoodra een andere productiewijze met de machine wordt nagebootst, wordt gezondigd tegen de factoren, die den zuiveren vorm bepalen (die in zuiverheid optredend altijd tot esthetische resultaten kunnen leiden) en niet alleen tegen de productiewijze, doch ook tegen den geest en het materiaal.
De onzuiverheid in de kunst, zoowel als in den Godsdienst, ontstaat, zoodra het middel voor het doel wordt aangezien. Zoo kon de schilderkunst voorstelling geven zonder kunst, de Bouwkunst detail zonder kunst, de Godsdienst ritus zonder geloof, de Wijsbegeerte zuivere rede zonder wijsheid.
De kunstenaar van het verleden dacht te veel in schijnwaarden. Van den modernen kunstenaar zou men kunnen zeggen, dat hij te zeer van het wezen uitgaat om het artistieke in uiterlijkheid te toonen.
Dat zuivere toepassing van de machine tot esthetische resultaten leidt, is reeds bewezen door: het gebouw, het esthetisch verzorgde boek (machinaal gedrukt), textielarbeid, enz. Sévérini zegt van den geest van het moderne kunstwerk, dat ‚La précision, le rythme, la brutalité des machines et leurs mouvements, nous ont sans doute conduits vers un nouveau réalisme que nous pouvons exprimer sans peindre (etc. O.) des locomotives'.
Resumeerende komen wij tot de consequentie (al behoort deze tot de toekomst!), dat ook de beide andere vormbepalende factoren in overeenstemming met het moderne levens-organisme te brengen zijn en het kunstwerk langs machinalen weg, doch met geheel andere materialen zal worden voortgebracht, waarbij het unicum, zooals wij dat kennen, vervalt.

De Stijl, I, pag. 25

architectonische beschouwing

Er is echter in den opbouw een karakteristieke afwijking te zien van de architectuur, die wij kennen. Wat men hier vrijwel algemeen tracht te bereiken door een secundair middel: het détail (de versiering), n.l. de verlevendiging van het gebouw, is hier bereikt door het primaire middel: de werking der massa's zelf. De vaste en stugge aaneensluiting der deelen is hier als het ware vervangen door een losmaking der massa's van het geheel en een compositorische verwerking daarvan, waarin eenige verwantschap is met de wijze, waarop de futuristen de starheid van het schilderij overwonnen om tot beweging der vlakken te komen. Wright heeft hiermede in de bouwkunst een nieuwe ‚plastiek' geschapen. Zijn massa's schuiven vooruit en achteruit en links en rechts. Men heeft plastische werkingen naar alle zijden en deze door-elkaar-schuiving opent, op zuiver constructieven grondslag nieuwe esthetische mogelijkheden voor de architectuur, die vrij wat moderner en grootscher zijn, dan de middelen, waarmede onze moderne architectuur, bekend als de Amsterdamsche School, door détailleering tot beelding tracht te komen.
Want het resultaat van Wright is voor een deel te danken aan een juistere toepassing van gewapend beton, zooals deze vooral tot uitdrukking komt in het lange terras. Geheel zuiver is de toepassing niet, omdat een bekleeding met baksteen aangewend is en het materiaal wel in zijn wezen, doch niet in zijn verschijningsvorm karakteristiek tot uitdrukking gebracht is. De functie van gewapend beton is duidelijk uitgesproken, omdat men zich een dergelijke overspanning niet uit ander materiaal, op dezelfde wijze vervaardigd kan denken. In een huis als het hier gereproduceerde, voelt men den geest van dezen tijd. Er is overeenkomst met de sensatie, die men ontvangt bij een in beweging zijnde locomotief. Een automobiel, geen rijtuig, denkt men zich bij dit huis. Alle onderdeelen van dit gebouw, ook de meubelen, zijn langs machinalen weg vervaardigd. Het geheele ontstaan trouwens van dit en van alle groote moderne bouwwerken, is anders dan het ontstaan van vroegere bouwwerken. De tegenwoordige architect is niet steeds op het bouwterrein aanwezig, maar komt daar voor controle, en leidt den bouw feitelijk vanuit zijn bureau. Hij stelt daar de vormen en verhoudingen vast, die door anderen uitgevoerd worden. De meerdere of mindere gevoeligheid, die het ontwerp, als teekening, bezit, is niet van invloed op de esthetische uitbeelding van

het gebouw. Hiermede wil ik zeggen, dat het ontwerp van den architect alleen als reproductie tot realisatie komt, zoodat het mogelijk zou zijn b.v. 10 huizen te bouwen volgens eenzelfde ontwerp-teekening, die met wiskundige zekerheid tot eenzelfde esthetisch effect zouden leiden, voor zoover het dan het werk van den architect betreft. Zoo zal meer en meer de moderne architectuur terug te brengen zijn tot het bepalen van verhoudingen, waarin zij overeenkomt met de moderne schilderkunst. Deze verhoudingsbepaling, al treffende bij het werk van Wright, is daar nog niet in alles zuiver tot uitdrukking gekomen.

De Stijl, I, pag. 40

bouwkunst en normalisatie bij den massabouw

De ontwikkeling der bouwkunst wordt niet alleen door geestelijke, maar voor een belangrijk deel ook door sociale en technische invloeden bepaald, omdat de bouwkunst meer dan een anderen kunstvorm in het maatschappelijk leven wortelt en zelfs in haar meest individueele uitingen aan maatschpapelijké overwegingen gebonden blijft. Het bouwkunstig middel is nooit tot eenzelfden graad van bepaaldheid op te voeren, als b.v. het schilderkunstig middel, omdat de twee-eenheid van nuttigheid en schoonheid, die zich in de bouwkunst openbaart, het tot bepaaldheid stellen van het middel belemmert. Want moet eenerzijds dit middel tot bouwkunstige uitbeelding dienen, anderzijds heeft het utilitaire bedoelingen te verwezenlijken, zoodat uit esthetisch oogpunt beschouwd, de bouwkunst een compromis vooronderstelt, dat alleen in bizondere gevallen, waarin de utilitaire eischen tot een minimum gereduceerd zijn, zooals b.v. bij monumenten het geval is, betrekkelijk opgeheven zou worden. Betrekkelijk, omdat de utilitaire eischen niet alleen het bewonen betreffen, maar ook het construeeren en deze laatste ook bij monumenten optreden en ten opzichte van een zuivere beelding altijd nog meer beperkingen inhouden, dan die, welke verbonden zijn aan de vermaterialiseering der idee bij de z.g. vrije kunstvormen. Zoo komt het, dat er gestreden is over de vraag of architectuur al dan niet kunst is.

Stelt men zich op zuiver esthetisch standpunt, dan moet erkend worden, dat de bouwkunst een gebondenheid bezit, die het aantal mogelijkheden en den graad van zuiverheid van uitbeelding beperkt. Die graad van zuiverheid zal men op kunnen voeren, naarmate de overeenstemming tusschen de geestelijke en utilitaire factoren grooter is en het minder noodzakelijk is het een te vervormen ter wille van het ander.

Men zou van de bouwkunst kunnen zeggen, dat zij indirect kunst is, omdat in haar de idealiteit der kunst tot uiting moet komen, langs den weg der utiliteit. Het ondergeschikt maken van de utiliteit aan die idealiteit zou gaan ten koste van algemeene en kultureele waarden en zou aan het streven naar stijl niet ten goede komen. Voor de ontwikkeling van een bouwkunstigen stijl is daarom een goed (in den zin van technisch en praktisch zuiver) huis belangrijker dan een mooi huis.

Alleen op dezen grondslag kan men bewust naar stijl streven. De tijdelijke verschijningsvorm van een stijl is te zeer gevolg van gemeenschappelijke invloeden om daarover met waarschijnlijkheid aanwijzingen te kunnen geven. Wel kan met zekerheid beweerd worden, dat deze verschijningsvorm niet gebaseerd zal zijn op het uiterlijke van oude verschijningsvormen, maar dat zij groeien zal uit het wezen der moderne techniek en samenleving, zooals dit in alle tijden het geval geweest is, waardoor haar karakter een gansch ander zal zijn dan in eenige vroegere stijlperiode.

De moderne architect moet daarom voor alles grondig technisch onderlegd zijn (of tenminste een zuiver begrip der moderne bouwtechniek bezitten) en in den ruimsten zin op de hoogte zijn van sociale toestanden.

Hoe weinig bovengenoemde, algemeene begrippen nog zijn doorgedrongen, is weer eens gebleken op het onlangs gehouden woningcongres, waar voorgesteld is normaal-typen van huizen vast te stellen om ten spoedigste in den heerschenden woningnood te voorzien. Er zijn toen niet alleen van architectenzijde, doch ook van arbeiderszijde esthetische bedenkingen aangevoerd. En wat de laatsten betreft, zelfs van den kant der Marxistische arbeiders, die blijkbaar niet beseften, dat het gedeeltelijk opheffen der individualistische vrijheid van uitbeelding voor den architect een kostenbesparing medebrengt, die aan de grootte, samenstelling en uitbeelding van elke woning (dus aan de gemeenschap) ten goede komt – zonder schade in esthetisch opzicht, integendeel! – en die daarmede eens te meer bewezen, dat men Socialist en zelfs Marxist kan zijn, zonder sociaal te voelen. Van architectenzijde was tenslotte de oppositie verklaarbaarder. Van ouds (d.w.z. zoo lang wij ons herinneren) heeft elk architect zijn eigen deur en raam en dit is een recht, dat hij zich niet zonder slag of stoot ontnemen laat. Voor den bouw van het particuliere huis kan men voorloopig dit recht onaangetast laten, maar bij den massabouw eischt de consequentie

oud ↓ →

In onzen tijd van massa-productie, dat gevoeligheden, die bij het ontwerpen van het particuliere huis optreden, ter zijde gesteld worden en het vraagstuk onbevangen onder de oogen wordt gezien, niet trachtende bestaande vormen te interpreteeren, doch een vormgeving zoekende, gebaseerd op het wezenlijke der opgave. Maar dan zal ook blijken, dat zich mogelijkheden van bouwkunstigen aard voordoen, zooals sinds de oudste tijden niet meer voorkwamen. Worden de normaal-typen esthetisch verzorgd, dan is daarmede een stijlvolle straatplastiek te scheppen van groote monumentaliteit en dan zal niet alleen het huis op zichzelf, maar ook de stad als geheel in de toekomst weer genietbaar zijn. Want dan zullen de standaardtypen de maatverhoudingen en het rhythme kunnen brengen, die thans het stadsbeeld mist. De kunstenaar-architect heeft er voor te waken, geen slaaf van deze maatverhoudingen en typen te worden.

En hoe ver men dan de normalisatie door zou willen zetten, hetzij louter door vaststelling van normaaltypen (als handels-standaardtypen) voor deuren, ramen, enz., hetzij in uiterste consequentie door vaststelling van geheele huistypen, het zal steeds mogelijk blijken door groepeering van massa's, deuren, ramen, enz., of van geheele huizen, tegenstellingen van verhoudingen te scheppen, die tot schoonheid zullen leiden, om verder niet te spreken van de vele wijzen, waarop (speciaal in gevallen, waarin economisch eenige speling toelaatbaar is) met behoud van massawerkingen verlevendigingen door baksteen of ander materiaal (uniform alweer en afwisselend gebruikt in 2, 3 modellen) zijn aan te brengen.

Het is een consequentie van de moderne productiewijze, die door den eigenbouwer in slechten vorm reeds aanvaard is en die zich daar zelfs tot luxe-producten, als trapportalen en glas-in-loodramen enz. uitstrekt. Ook de architect, die woningblokken te bouwen had, paste als economisch redmiddel bestaande handelsnormaaltypen toe voor schoorsteenmantels en bekleedingsstoffen, parketvloeren en wandtegels, sanitaire artikelen, enz. Ligt de aanvaarding van het massa-product dus economisch geheel in de lijn van den tijd, in bouwkunstig opzicht verschijnt de normalisatie op het psychologisch moment. De anarchie in het bouwbedrijf in on-esthetischen, zoowel als in hyper-esthetischen zin zal haar beteugeling vinden in de toepassing op zuiveren grondslag van de massa-productie, d.w.z. in de esthetische uitbeelding van het massa-product. De architect treedt dan op als régisseur, die de massa-producten tot een bouwkunstig geheel ensceneert: verhoudingskunst. Waarbij hij, die daaraan behoefte heeft, zijn lust tot esthetische excessen aan het particuliere huis zal kunnen botvieren. De Stijl, I, pag. 77

massabouw en straatarchitectuur

Het tegenwoordig tijdsbewustzijn is op verbreeding gericht: verbreeding, die door verdieping ontstaan, en daar boven uit is. Het is dientengevolge weer op de menigte aangewezen en baseert zijn ontwikkelingspogingen bewust op den reeds aanwezigen cultuurkern, die het modern maatschappelijk en geestelijk leven bepaalt. Dus stelt de moderne geest, ook in bouwkunst, zijn doel verder en bepaalt zich niet tot den enkeling (binnen: het huis), maar tot de menigte (buiten: de straat – de stad). Hem is, in straatbebouwing, het afzonderlijke, ook het esthetisch-verzorgde huis contra-banale, en aaneengesloten bebouwing, als doelbewuste straatuitbeelding, eisch:

Daartoe zijn practisch alle elementen voorhanden. Aaneengesloten straatbebouwing, zoowel van volkswoningen, als van betere woningen, wordt regel, stuksgewijze bebouwing meer en meer uitzondering.

De Stijl, II, pag. 79

boekbespreking

dr. Otto Grautoff, 'Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst'.

Het moet bovendien in het algemeen erkend worden, dat de leiding der revolutionaire kunstbeweging op het oogenblik niet bij de architectuur, maar bij de schilderkunst berust, en dat eene grondige afrekening met historische vormtradities in de bouwkunst nooit in eenzelfde mate plaats gehad heeft, als in de schilderkunst.

Dit nu kan van de schilderkunst niet gezegd worden, wijl in haar elke vormtraditie zoo radicaal uitgeroeid werd, dat haar geheele bestaansrecht in den tegenwoordigen vorm aangetast is. In dat stadium gekomen, werd haar ontwikkeling van algemeener beteekenis: ten eerste, omdat de nieuwe, uit deze vorm-vernieuwing geboren, beginselen van algemeen-esthetische waarde zijn; ten tweede, omdat in monumentale, samenwerkende kunst (waarop het moderne tijdsbewustzijn gericht is) de medewerkende factoren elkander wederkeerig beinvloeden en b.v. de bouwkunst in haar tegenwoordigen vorm nog geheel ingesteld is op het wezen der oude schilderkunst, hetzij deze zich op paneel of in ‚ambachtelijke zuiverheid' op den muur verwerkelijkt (welk laatste nog geen wezenlijk verschil in uitbeelding beteekent). De Stijl, II, pag. 113

orientatie

Inderdaad het is thans niet meer de technische onvolkomenheid, ‚de kleine onvolmaaktheid van alle menschenwerk', zooals een onzer bouwkunst-bladen nog onlangs met instemming aanhaalde, die de esthetische ontroering teweegbrengt, maar juist het wonder der technische volkomenheid (‚de genade der machine') om het esthetische tot bepaalde schoonheid te brengen.

De Stijl, III, pag. 14

over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden

Lezing gehouden voor de vereeniging ‚Opbouw'.

Zoodanige voorwerpen, zooals b.v. automobielen, stoomschepen, jachten, heerenkleeding, sportkleeding, electrische en sanitaire artikelen, eetgerei, enz. enz., hebben dan als zuivere uiting van hun tijd de elementen der nieuwe esthetische vormgeving in eersten aanleg in zich en kunnen als aanknoopingspunten tot den uiterlijken verschijningsvorm der nieuwe kunst beschouwd worden.
Door hun gemis aan versiering, hun strakken vorm en vlakken kleur, door de betrekkelijke volkomenheid van hun materiaal en zuivere verhoudingen – voor een belangrijk deel gevolg der nieuwe (machinale) productiewijze – werken zij indirect bevruchtend op de bouwkunst in haar tegenwoordigen vorm, en doen daarin een – ook door meer directe oorzaken geinspireerden – drang naar abstractie ontstaan, die zich voorloopig als vergeestelijking van traditoneel vormwezen, niet als manifestatie van nieuw levensgevoel openbaart.

De ontwikkelingsgeschiedenis der bouwkunst leert, dat haar ontstaanswijze in eersten aanleg tevens de kiemen voor haar verderf bevat. Eerst nadat de eerste hut gebouwd was, versierde men haar, en legde daarmede den grondslag tot de, door alle eeuwen te volgen, ongelijktijdigheid, dus tweeslachtigheid, in uitbeelding van nut en schoonheid, waardoor de verwarrende congruentie schoonheid-versiering geschapen werd, welke tot op onzen tijd een beletsel vormde om tot een zuivere bouwkunst te komen.
Onder den drang der omstandigheden en door verruiming van esthetisch inzicht, schijnt eerst thans een uit en door zich zelf beeldende bouwkunst mogelijk, een bouwkunst, waaraan niet de andere kunsten toegepast, en dus ondergeschikt, zullen zijn, maar waarmede zij organisch zullen samenwerken; die reeds van te voren in haar constructieve functies de schoonheid beleeft, d.w.z. die door de gespannenheid harer verhoudingen de constructie zelf boven haar materieele noodzakelijkheid uit tot esthetischen vorm verheft.
Een zoodanige bouwkunst verdraagt geen versiering, omdat zij een in zich compleet ruimte-beeldend organisme is, waarbij alle versiering verindividualiseering en dus beperking van het universeele, d.i. van het ruimtelijke, zou zijn.

In tegenstelling tot het ambachtelijke, d.i. het op de wijze van het handwerk geproduceerde, detail, dat betrekkelijk onbepaald van vorm en kleur, eindelooze variaties op een hoofdmotief toelaat, is het karakteristieke van het machinale detail, dat het, betrekkelijk bepaald van vorm en kleur, volkomen eenvormig is met soortgelijke – gelijktijdig vervaardigde – details.
Het mist daardoor in zichzelf de uitgebreide mogelijkheden tot expressie-beelding, die het ambachtelijke detail in zichzelf bezit, zoodat de noodzakelijkheid ontstaat het individueele accent der bouwkunst in hoofdzaak te verleggen van het detail zelf, naar zijn stand en maat in het geheel, d.w.z. naar zijn plaatsing ten opzichte der overige bouwdeelen. Minder in onderdeelen dan in de onderlinge verhoudingen van het samenstel dier onderdeelen, d.w.z. in het bouwkunstig organisme zelf, zal het persoonlijke zich in de toekomstige bouwkunst beelden.
De beteekenis der onderdeelen als versiering vervalt daarmede en wordt teruggebracht tot verhoudingswaarde, d.i. tot vorm en kleur in het geheel.
Naast de veranderde productiewijze zullen vooral ijzer, spiegelglas en gewapend beton van revolutionnairen invloed op de bestaande bouwkunstige vormgeving blijken. Voor geen dezer materialen is een vormgeving uit de traditioneele vormgeving af te leiden. Ook hier was integendeel de traditioneele vormgeving beletsel tot volledige ontplooiing hunner mogelijkheden.

Als laatste belangrijke factor van directen aard voor de vernieuwing der architectuur is ten slotte de kleur nog te noemen. Het kleurelement is in de tegenwoordige bouwkunst, als regel, aan een jammerlijke onverschilligheid overgeleverd.

Eenerzijds is dit te verklaren uit de eenzijdige concentratie der schilderkunstige aandacht op het afzonderlijke geval, op het vrije of toegepaste schilderij en de decoratie, maar anderzijds liggen in de tegenwoordige gebruikelijke bouwkundige materialen zelf zoo talrijke belemmeringen tot kleurontwikkeling, dat, zonder verandering van materiaal, geen verbetering te wachten is. In 't bizonder het materiaal tot samenstelling der muren is hierbij van belang.

Samenvattende valt te concludeeren, dat een zich rationeel op de moderne levensomstandigheden baseerende bouwkunst, in elk opzicht een tegenstelling zal vormen tot de tegenwoordige bouwkunst. Zonder in dor rationalisme te vervallen, zal zij voor alles zakelijk zijn, maar in deze zakelijkheid reeds dadelijk het hoogere beleven.

In de scherpst mogelijke tegenstelling tot de ontechnische, vorm- en kleurlooze producten der oogenblikkelijke inspiratie, zooals wij die kennen, zal zij de haar gestelde opgaven in volkomen overgave aan het doel, op haast onpersoonlijke, technisch-beeldende, wijze, tot organismen van klaren vorm en zuivere verhouding beelden.

In plaats van de natuurlijke aantrekkelijkheid van het ongecultiveerde materiaal, van het gebrokene van het glas, de bewogenheid van het oppervlak, het troebele van de kleur, het geschifte van de glazuur, het verweerde van den muur, enz. zal zij de bekoring ontvouwen van het gecultiveerde materiaal, van het klare van het glas, het glimmende en rondende van het oppervlak, het glanzende van de verf, het glinsterende van het staal, het schitterende van de kleur, enz.

Zoo wijst de tendenz der architectonische ontwikkeling, naar een bouwkunst, die in wezen meer aan het stoffelijke gebonden dan vroeger, in verschijning daar meer boven uit zal zijn: die zich, los van alle impressionistische stemmingsbeelding, in volheid van licht, ontwikkelt naar een zuiverheid van verhouding, een blankheid van kleur, en een organische klaarheid van vorm, die door het ontbreken van elke bijkomstigheid de klassieke zuiverheid zal kunnen overtreffen.

Rotterdam, Februari 1921.

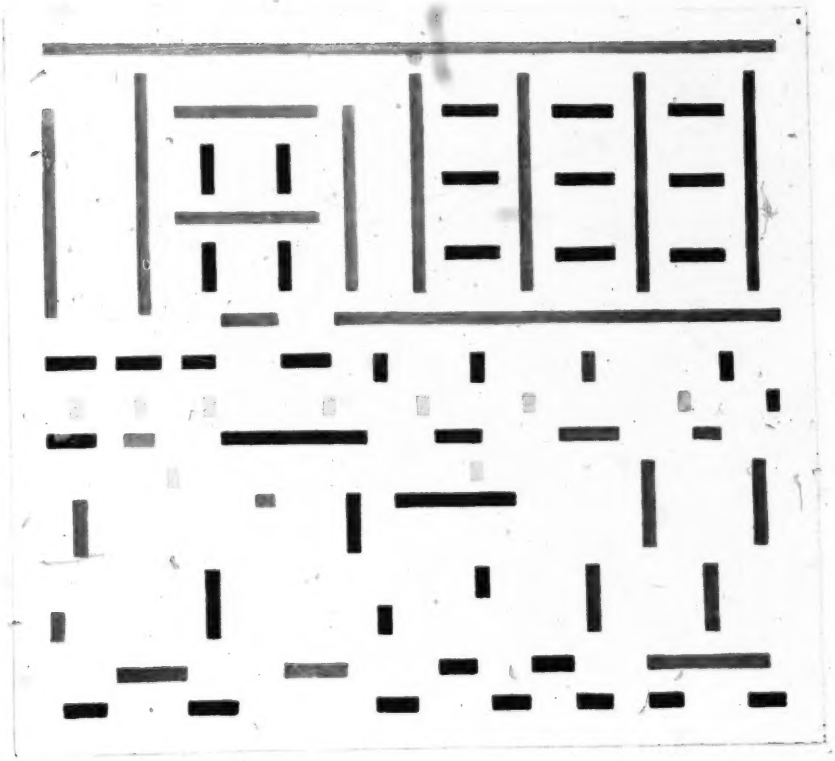
J. J. P. Oud aan Theo van Doesburg:

Beste Doesjo, *Rotterdam.*

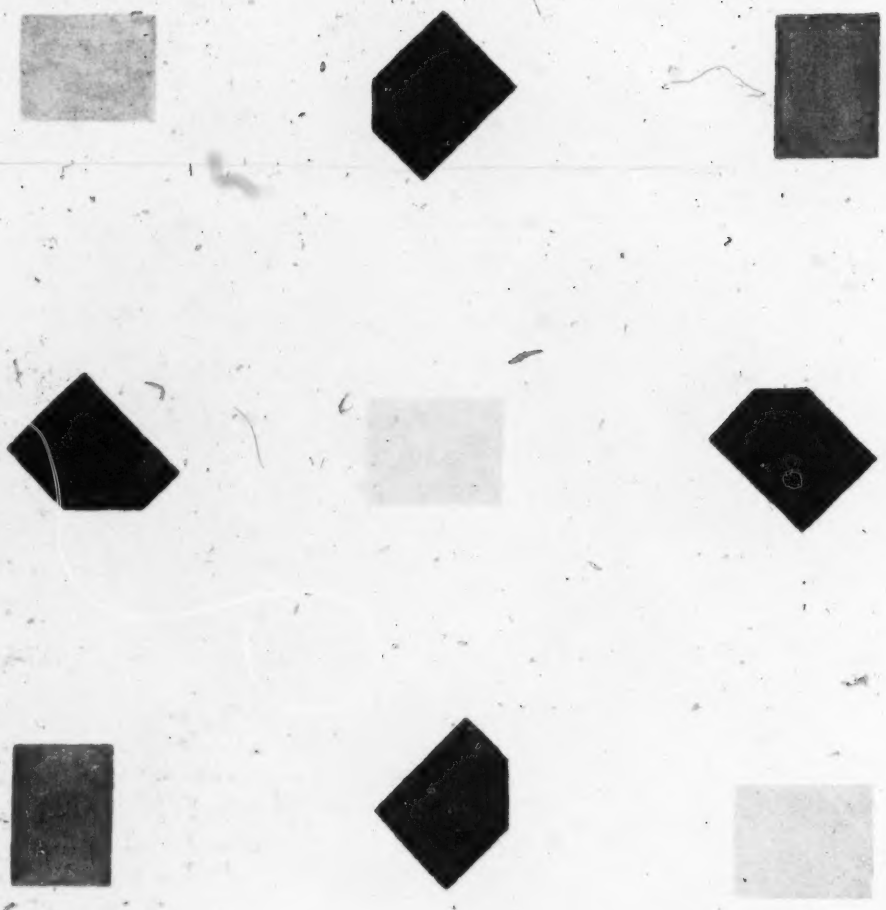
. . . . . In een tegenwoordige stad is niets te maken. Alleen in het vrijstaande gebouw kunnen we zuiver zijn. Dat is ook rot, maar is me nu wel daadwerkelijk gebleken.

1. *Le moyen plastique doit être le plan ou le prisme rectangulaire en couleur primaire (rouge, bleu, et jaune) et en non-couleur (blanc, noir et gris). Dans l'architecture, l'espace vide compte pour la non-couleur, la matière peut compter pour la couleur.*
2. *L'équivalence des moyens plastiques est nécessaire. Différents de dimension et de couleur, ils seront néanmoins de même valeur. L'équilibre indique en général une surface grande de non-couleur et une surface plutot petite de couleur ou de matière.*
3. *La dualité d'opposition dans le moyen plastique est exigée de même dans la composition.*
4. *L'équilibre constant est atteint par le rapport de position et exprimé par la ligne droite (limite du moyen plastique) dans son opposition principale.*
5. *L'équilibre qui neutralise et annihilie des moyens plastiques, se fait par les rapports de proportions dans lesquels ils sont placés et qui causent le rythme vivant. Voilà cinq lois neo-plasticiennes qui determinent le moyen plastique pur et son emploi.*

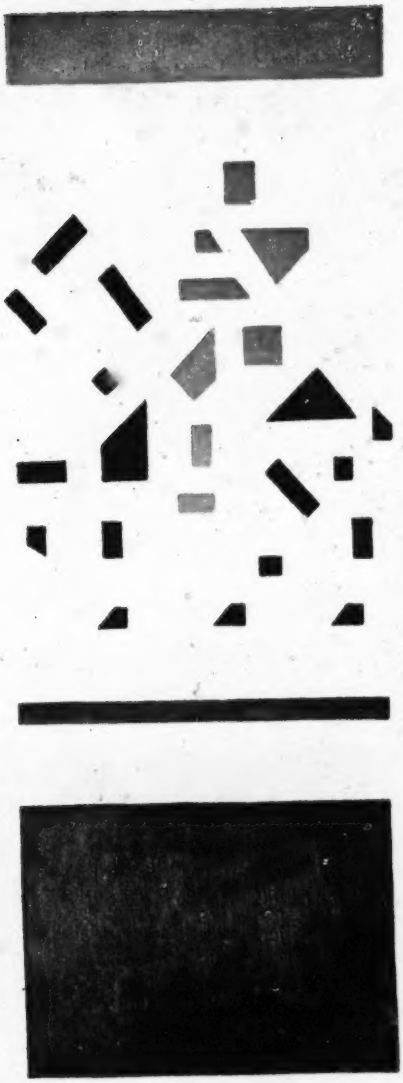
De Stijl, jubileum-serie, pag. 37



van der leck compositie 1917



van der leck compositie 1918



van der leck de ruiter 1919

constantin brancusi maiastra 1912

In summarizing it may be concluded that a new art of building that rationally bases itself on modern living conditions, will in every respect form a contrast to the present-day art of building. Without taking to arid rationalism it will be efficient before all, but it will also immediately be inspired by a higher sense of aesthetics.
In a sharpest possible contrast to the non-technical shape- and colourless products of the momentary inspiration as we know it, it will represent the tasks, set to it, in complete surrender to the target; in a well-nigh impersonal, technically representing manner to organisms of a clear shape and pure proportions.
Instead of the natural attractiveness of the uncultivated materials, of the brokenness of glass, the mobility of surface, the turbidity of colour, the weather-stainedness of walls, etc., it will unfold the charm of the cultivated materials, of the clearness of glass, the gleaming and rounding capacities of the surface, the shine of paint, the sparkle of steel, the glitter of colour, etc.
The tendency of the architectonic development thus points to an art of building that is essentially more bound to matter than of old, but will in appearance, be raised above it; that will develop, free from all representation of impressionism, in the fullness of light, to a purity of proportion, a fairness of colour, and an organic clearness of form that will be able to surpass the classical purity by the absence of any accidental circumstances.

En résumant nous pouvons conclure qu'une architecture qui se base d'une façon rationelle sur les circonstances de la vie moderne, fera un contraste à tous les points de vue avec l'architecture actuelle. Sans tomber dans le rationalisme aride elle sera avant tout objective, mais elle éprouvera dans cette objectivité dès le début le sublime. Contrastant le plus violemment possible avec les produits non-techniques sans forme ni couleur de l'inspiration immédiate, tels que nous les connaissons, elle figurera les problèmes qu'on lui pose en s'abandonnant entièrement au but, de manière presque impersonnelle, plastique de façon technique, pour devenir des organismes de forme nette et de proportions pures.
Au lieu de l'attrait naturel du matériel non-cultivé, de l'état du cassé du verre, du mouvement de la surface, du trouble de la couleur de l'éraillure de la couverte, de l'effritement du mur, etc. elle déploiera le charme du matériel cultivé, de la pureté du verre, du brillant et du galbe de la surface, du reluisant de la peinture, de l'étincellement de l'acier, du rayonnement de la couleur, etc. Elle indique la tendance du développement architectonique vers une architecture qui au fond plus liée au matériel que jadis, s'élève dans son apparition au-dessus de tout cela, qui se développe, libre de toute plastique d'ambiance impressionniste, en plénitude de lumière vers une pureté de proportions, une pureté de couleurs et une netteté organique de forme qui par le manque de toute circonstance accessoire puisse surpasser la pureté classique.

antony kok

de moderne schilderij in het interieur

(Uit elk ding spreekt naast een materieele, een geestelijke sfeer, welke samen het ding vormen.)

Wanneer twee verschillend geaarde waarden tegenover elkaar geplaatst worden, kan door verbinding harmonie of disharmonie ontstaan of wel zal er geenerlei verbinding tot stand komen.

In de schilderkunst, de kunst der aanschouwing, zijn de beide factoren, welke tot één der genoemde resultaten leiden, de aanschouwer en het werk.

Wanneer een normaal mensch zonder voorbereiding, voor een geestesuiting – de geestelijke uitdrukking der realiteit – wordt geplaatst, die hem in dien vorm geheel onbekend is, zal er een gevoel van wantrouwen, naast de gewaarwording van den onbewusten gevoelsinvloed, ontstaan,

Het bewustzijn groeit door de ondervinding en de mogelijk te bereiken graad van bewustzijn hangt, behalve van die ondervinding, af van den oorspronkelijken aanleg, van de waarde van het oorspronkelijk wezen.

De conventie is de oorzaak, dat de eerste indrukken van een mensch worden verknoeid. De heerschende gewoonten, het aangeleerde wordt de jonge (?) ziel opgedrongen. Dat aangeleerde (ofschoon zijn eigen waarde hebbende) meent door zijn dogmatisch geworden karakter, alles wat daarbuiten valt, als niet passende in dat dogma, te moeten uitsluiten.

Alleen het genie en de bovenmiddelmatigen kunnen, zonder hulp, zich gemakkelijk hun onbewust gevoel bewust worden. De bewustwording van een gevoel, opgewekt door een lijn of kleur of een combinatie daarvan, is bij alle menschen verschillend en is evenredig aan de mate van ontwikkeling van dat gevoel. Het gevoel is de voorlooper van het bewustzijn.

Zijn de beelden op een schilderij combinaties van lijnen en kleuren, die direct in verband staan met de gewoonlijk waargenomen vormen van lijnen- en kleurcombinaties, b.v. een schilderij, waarop een gewone natuurvorm voorkomt, dan zal de bewustwording van den gevoelsindruk dadelijk plaats hebben, niet door de bewustwording der karakteristieke eigenschappen der samenstellende elementen van lijn en kleur, maar door het opgewekte herinneringsbeeld als natuurvorm, vorm van natuurcombinatie (voorwerp).

Voor den mensch, die door zijn denken ziet en denkt door zijn zien (den kunstenaar) is een beeld een voorwerp van meer beteekenis dan alleen herinnerihgsbeeld. Deze zal in elk beeld het karakteristiek beeldende trachten te vinden, dat de oorzaak is van juist dezen of genen gevoelsindruk.

Oppervlakkig denkende en oppervlakkig ziende menschen zullen mogelijk door leiding tot begrijpen kunnen komen. Ook zijn er velen die door de nieuwheid van het onderwerp aangetrokken er maar op los huichelen en zoover daarin doorgaan, dat zij ten slotte meenen er alles van te weten. Het gevolg hiervan is, dat juist in die zgn. nieuwe kunst zooveel wordt voortgebracht dat op den naam kunstvoortbrengsel geen aanspraak kan maken. Het zichzelf en anderen copieeren komt zeer veel voor. Juist de nieuwe kunstopbloei zal de ware beteekenis der geesteseigenschappen van den schilder in zijn werk duidelijk toonen.

Bij de oude schilderij sprak hoofdzakelijk 'n zekere techniek het woord en werd een technisch talent voor een genie gehouden. Daarom ook worden moderne kunstenaars zoo dikwijls beschouwd als werk makende, waarbij geen technische bekwaamheid noodig is en hoort men overal de opmerking maken ‚dat kan ik ook'. En beschouwing en opmerking zijn onwaar. Wanneer ik al geloof dat zij, die aldus oordeelen, het kunnen, dan weet ik tevens dat dat kunnen hoogstens tot namaken gaat. Tot het scheppen van een kunstwerk is vooronderstelt, dat de kunstenaar in staat is tevens de middelen tot uiting van zijn gevoelens te beheerschen. Een kunstenaar is in de uitingswijze (het kunstwerk) altijd oorspronkelijk en daardoor heeft het praatje ‚dat kan ik ook' niet de minste waarde.

Heeft een kunstenaar het groote geluk een kunstwerk te scheppen, dan moet het zijn invloed algemeen doen gelden. Die invloed is bij den één bewust, bij den ander onbewust. De bewuste voelt duidelijk en oordeelt daardoor juist. De niet-bewuste voelt vaag en combineert wellicht in beginsel juist, doch dikwijls in zeer bizarre parallellen. De onverschillige spot en vermoordt zijn ontvankelijkheid direct door dien spot. De geestelijk-impotente kijkt, maar ziet niet. De geestelijk-impotente denkt niet en ziet niet; is deze daarbij een spotter, dan kan hij door de suggestie van dien spot een menigte zwak onbewust voelenden op zijn hand krijgen.

De doorsnee dogmatische denker is de nawauwelaar van voor hem mogelijk bekende, mogelijk onbekende dingen en meent, bij afwijking van zijn daaruit gevormd eigen dogma, de waardeloosheid van die afwijking bewezen. Zulke personen denken op een bepaalde wijze en zien overeenkomstig, d.i. zien niet, wat zij zien, hooren niet, wat zij hooren, voelen niet, wat zij voelen; het water is ijs geworden.

De hoofdwaarde voor ieder individu is oprechtheid in alles doch zeer zeker in dezen. Wees u zelve en ga niet verder (want dat verder gaan is dan slechts schijnbaar), alvorens gij overtuigd zijt van de juistheid van uw gevoel, d.i. dat uw gevoel bij bewustwording den toets der waardebepaling kan verdragen.

Harmonie tusschen beschouwer en kunstwerk ontstaat daar, waar het werk den beschouwer symphatiek aandoet. Disharmonie ontstaat daar, waar de gevoelssferen van beschouwer en werk onharmonisch samentreffen.

In beide gevallen kan men met een kunstwerk te doen hebben. Het is onnoodig alle mogelijke uitkomsten van de verhoudingen van beschouwer en werk op te sommen. Dit staat vast, om de waarde van een kunstwerk als zoodanig te kunnen bepalen, moet de beschouwer een zekere hoogte van ontwikkeling bezitten. Die ontwikkeling bestaat echter niet uit dat, wat men gewoon is in het dagelijksch leven als zoodanig te beschouwen. Allerminst is het de geleerdheid der veelweterij zonder meer. Die hoogte van ontwikkeling wordt gevormd door de ontwikkeling uit den grond van het wezen.

Wanneer nu de vraag gesteld wordt ‚kunnen die kunstvoortbrengselen der ultra-moderne schilders harmonisch samenwerken met de inrichting van diverse intérieurs' dan antwoord ik, dat evenals de oude kunstvorm, de natuurimitatie, ook de nieuwe kunstvorm zich in alle schakeeringen kan uiten, alleen met dit onderscheid, dat de laatste abstraheert d.i. de in den natuurvorm aanwezige afleidingen vermijdt. De geheele questie van kiezen tusschen den natuurvorm en den kunstvorm is een questie van schoonheidsvoorstelling. Wanneer het aesthetische als het hoogere boven het natuurlijke wordt aanvaard, moet de zeer gemengde natuurimitatie, op haar hoogst genomen, het verliezen bij den zuiver aesthetischen indruk van een abstract kunstwerk.

Indien een geestelijk hoogstaand persoon in zijn met smaak ingericht vertrek naast allerlei voorwerpen, die van dien geest getuigen, een dergelijk abstract kunstwerk geplaatst heeft, zal juist dat werk als levend hem voorkomen, hem in aesthetische verhoudingen het diepe, lage en hooge, het verhevene der realiteit kunnen zeggen, toonen en herinneren. Dat kan een natuurcopie nooit in die mate van zuiverheid. Zij is altijd de mindere van het voorbeeld. Is dat voorbeeld geidealiseerd, dan, zegt men, staat het tegen door zijn natuurloosheid. Is het in alle opzichten natuurgetrouw, dan vindt men het erg gewoon.

Als een of ander aristocraat het in zijn hoofd kreeg in zijn smaakvolle salon een schamele bedelaar op een voetstuk te plaatsen, om daardoor aan de ellende, armoede en behoeften van velen te worden herinnerd, zou men dit onaesthetisch noemen, daar zoo'n figuur kwalijk beschouwd kan worden als harmoniseerend met die omgeving. Plaatst echter diezelfde aristocraat een ‚Lazarus' of een ‚Job op den mesthoop' van dezen of genen beroemden schilder in dien salon dan zal men het geheel buitengewoon schoon vinden. Die figuur hindert door haar natuurlijke aanwezigheid. Die figuur hindert niet door haar geimiteerde natuurlijke aanwezigheid. Nu trek ik de conclusie door en zeg: hoeveel zuiverder aesthetisch zal dus eene schilderij zijn, waarin het beeldend wezen van den bedelaar is omgezet, zonder dat de beschouwer door den humanitairen invloed, die van de natuurlijke bedelaarsfiguur uitgaat, wordt afgeleid.

Indien iemand een interieur wil inrichten, waarin alle aanwezige voorwerpen één zelfde aesthetisch gevoelen moeten uitdrukken, kunnen daarvoor in de moderne bater dan in de oude school werken gevonden worden, welke dat gevoelen inderdaad belichamen.

Alleen die personen zullen uitsluitend bij de natuurimitatie blijven die niets of zeer weinig voelen voor het zuiver aesthetische. Het aesthetische is beeldende uiting van het universeele wezen. De mensch kan het aesthetische nog niet los van het humanitaire of natuurlijke ervaren. Zelfs wordt het aesthetische in den regel ondergeschikt gemaakt aan het humanitaire. Het absoluut geestelijke kan daarom door geen mensch uitgedrukt worden en de mogelijkheid van uitdrukking van den zuiveren geestestoestand door eenig middel is niet denkbaar.

Dàt is dan ook het doel der moderne schilders niet. Het zijn alle slechts aanduidingen van het geestelijke, voor zoover die aanduidingen door de ervaring bepaalde geestes-eigenschappen karakteriseeren.

Het is een feit, dat de tegenstelling (de dissonnant als tegenstelling) met de omgeving meer harmonieert dan de gelijkheid. Daarom zullen bepaalde tegenstellingen en ook bepaalde gelijkheden gekozen moeten worden. Die keuze hangt af van den kiezer, om al dan niet tot harmonie te kunnen komen.

Wanneer een dronken man onder een preek een kerk komt binnenstrompelen, zal die tegenstelling zeer onharmonisch aandoen; wanneer echter de prediker in zijn preek den dronkaard zoodanig uitbeeldt, dat daardoor de onthouder schittert, zal die tegenstelling zeer harmonisch zijn.

Dit is van toepassing op de inrichting van interieurs en het hangt van den inrichter af of de harmonie al dan niet verkregen wordt.

De moderne kunstvoortbrengselen zijn de meest geschikte om den toon der interieurs te verhoogen en te verdiepen, en door hun aesthetische zuiverheid een volstrekt beeldend geheel met de moderne bouwkunst te vormen.

Voor het moderne kunstwerk bestaan de aanduidingen nieuw, ouderwetsch, enz. in den gewonen modezin niet, daar een kunstwerk van rein aesthetische uiting voor alle tijden is.

De Stijl, I, pag. 7

denkextracten

1. Vormverandering is beweging.
2. Iedere vorm (voorwerp) is stolling van universaliteit.
3. Het organisch-individueele is vloeibare stolling der universaliteit.
4. Alleen het voorwerp doet de buiging der rechte lijn ontstaan.
5. De gebogen lijn bestaat slechts aan en door het voorwerp.

De Stijl, I, pag. 36

over organische schoonheid

Leugen bestaat slechts in en aan het organische.

Zuiver organische vormschoonheid is die schoonheid, waarin het innerlijk wezen zijn ongestoorde uiting vindt.

Het uiterlijk-organische kan nooit zuiver het spiegelbeeld zijn van het levend innerlijke.

De verschijning van innerlijkheid en uiterlijkheid is vorm, lichaam (dualisme). De schoonheid der vormen hangt af van den graad der innerlijke ontwikkeling en den aard der inwerkende omgeving.

Door leugen, disharmonie tusschen het uiterlijk-goddelijke en het innerlijk-goddelijke, ontstaat de vermin-king der organische schoonheid.

Uiterlijke schoonheid kan, daaruit veronderstelde overeenkomstige, innerlijke schoonheid huichelen, even-als uiterlijke leelijkheid de leugen kan zijn van daaruit veronderstelde innerlijke overeenkomst.

Leelijkheid is geen leelijkheid indien zij de harmonie van innerlijkheid en uiterlijkheid vertoont. De aan-duiding ‚leelijk' heeft dan slechts reden van bestaan als verhouding van ongelijk ontwikkelde individuen tot elkaar.

Schoonheid is geen schoonheid wanneer zij niet de harmonie uitdrukt van innerlijkheid en uiterlijkheid.

Wezenlijk beeldende schoonheid kan niet zuiver door het natuurlijke – zoowel het organische als het an-organische – worden vertoond.

Wezenlijk beeldende schoonheid kan slechts door het abstracte, door het geestelijke worden uitgedrukt.

De Stijl, II, pag. 100

extracts of thoughts

1. Transformation is movement.
2. Every form (object) is coagulation of universality.
3. Organic individuality is fluid coagulation of universality.
4. Only the object can achieve the bending of the straight line.
5. The bent line exists only on and through the object.

On organic beauty: Falseness exists only in and with organicalness. Purely organic beauty of form is that beauty, in which the inward nature finds its undisturbed expression. Outward organicalness can never be the pure image of living inwardness.
The appearance of inwardness and outwardness is form, body (dualism). The beauty of form depends upon the degree of internal development and the nature of the surroundings which are of influence.
Through falsehood, through disharmony between the outward divineness and the inward divineness, the mutilation of organic beauty is caused.
Outward beauty can feign a corresponding inward beauty, the same as outward ugliness can feign a corresponding inward ugliness. Ugliness is no ugliness if it displays the harmony of inwardness and outwardness. The indication 'ugly' has therefore only the right to exist as relation of unequally developed individuals to one another.
Beauty is no beauty if it does not express the harmony of inwardness and outwardness.
Essentially plastic beauty can only be expressed by abstractness, by spirituality.

extraits de pensées

1. Changement de forme est mouvement.
2. Chaque forme (objet) est le figement de l'universalité.
3. L'individueel organique est le figement liquide de l'universiiatê
4. L'objet seul fait naître la courbe de la ligne droite.
5. La courbe n'existe qu'à et par l'objet.

Sur l'esthétique organique: Le mensonge n'existe que dans et à l'organique. L'esthétique de forme purement organique est l'esthétique dans laquelle l'être intérieur trouve son expression tranquille. L'organique extérieur ne peut jamais être la contre-partie de l'intérieur vivant. L'apparition de l'intériorité et de l'extériorité est la forme, le corps (dualisme). L'esthétique des formes dépend du degré du développement intérieur et de la nature du milieu influant. Du mensonge, de la disharmonie entre le divin extérieur et le divin intérieur naît la mutilisation de l'esthétique organique. L'esthétique extérieure peut simuler l'esthétique intérieure supposée y être conforme, ainsi que la laideur extérieure peut être le mensonge d'une conformité intérieure supposée.
Laideur n'est pas laideur si elle montre l'harmonie entre l'intériorité et l'extériorité. L'indication ‚laid' n'a sa raison d'être qu'en tant que rapports d'individus développés de façon inégale entre eux. Esthétique n'est pas esthétique si elle n'exprime pas l'harmonie entre l'intériorité et l'extériorité. L'esthétique véritablement plastique ne peut être purement montrée par le naturel, l'organique pas plus que l'anorganique. L'esthétique véritablement plastique ne peut être exprimée que par l'abstrait, par le spirituel.

huszar

aesthetische beschouwingen

Bouwwerken zijn moeilijk vanuit een zuiver aesthetisch standpunt te bekijken; het aesthetische komt pas na het praktische en constructieve. Het is ongeveer hetzelfde als bij een portret. De eerste eisch van den besteller is de gelijkenis, pas daarna komt de aesthetische waarde in aanmerking en zoo vraagt en oordeelt de groote massa. De meer aesthetisch ontwikkelden echter kijken niet meer uitsluitend naar 't praktische en constructieve van een huis, evenmin als naar de gelijkenis van een portret. Zulk een standpunt zullen wij trachten in te nemen bij het beschouwen dezer beide bouwwerken.

De keuze der materialen hangt af van den aanleg van den bouwmeester, naarmate die hartstochtelijk, natuurlijk, dierlijk, of wel redelijk, geestelijk, menschelijk is. Hoe meer geconstrueerd de bouwmeester is, hoe minder hij de natuurlijke materialen zal laten domineeren, zooals: met de ‚hand gevormde' baksteen, hout, riet, enz. De keuze van het materiaal is een directe uiting van de geestesgesteldheid van den bouwmeester. Is hij hartstochtelijk aangelegd, dan zal hij de materialen kiezen welke die gevoelens bevredigen, dus gevoeligheden objectiveeren. Gevoeligheden zijn bij een werkelijk modern bouwmeester afwezig en daarom moeten moderne schilders en beeldhouwers alle gevoeligheden overwinnen, om in eenheid met het bouwwerk te komen en zoo tot monumentaliteit te geraken. Men begaat steeds de groote fout bij de moderne werken gevoeligheden te zoeken. De grondidee van de moderne kunstwerken is: evenwichtige verhouding beelden tusschen subject en object; tusschen reëele redelijke middelen en ideeëelen inhoud (het aesthetische) van deelen zoowel onderling, als van deelen tot 't geheel; tusschen uitdrukkingsmiddel en beeldenden drang; enz. enz.

Betonbouw ontneemt het persoonlijk karakter aan het bouwwerk en voert zoo tot een groepskunst, wanneer hij ten minste zuiver constructief toegepast is en zijn deelen in rythmische verhouding tot elkaar zijn en niet behangen met ullerlei versieringen, die het wezen verbergen en weer iets persoonlijks in het werk brengen.
Een even algemeen en monumentaal karakter draagt ook in kiem de moderne, abstract reëele schilderkunst, die dus vanzelf een plaats vindt in dergelijke gebouwen. Zoo'n gebouw is als 't ware het fond voor alle moderne beeldende kunsten, die daarin en daarmee kunnen samen werken.

De Stijl, I, pag. 27 vlg.

van der leck

de plaats van het moderne schilderen in de architectuur

Het is de wensch van den modernen schilder, de ‚afzonderlijkheid' van de schildering, zoowel in innerlijken als uiterlijken aard, op te heffen.
Sterker dan voorheen begint, verklaard, het besef te leven, dat schilderkunst geen ander doel heeft, dan te beelden.
Te beelden zonder bedrooming of stemming en zonder vergankelijke bestrevingen.
Geen afzonderlijke of stuksgewijs ingebrachte schildering ter illustratie, geen versiering of verfraaiing maar beelding van realiteit.

De schilderkunst heeft zich in den loop der tijden, afgescheiden van de bouwkunst, zelfstandig ontwikkeld en is door experiment en destructie van het natuurlijke en oude, geestelijk zoowel als vormelijk tot haar eigen wezen gekomen. Zij heeft evenwel altijd het vlak noodig en het zal haar eindwensch blijven, het noodzakelijk praktische vlak, dat door bouwkunst ontstaat, direct te benutten. Meer dan dat, zij zal in hare uitbreiding van afzonderlijkheid tot algemeenheid de geheele kleur- en bij het schilderen behoorende vormconceptie aan het gebouw gaan opvragen als haar rechtmatig domein. Zien de architecten uit naar een schilder, die het verlangde beeld zal brengen, de moderne schilder ziet niet minder uit naar een architect die de geschikte voorwaarden biedt, gezamenlijk tot wezenlijke eenheid van beelding te komen. Wij vragen van den architect ‚zelfbeperking', omdat deze zooveel in handen heeft, wat in wezen niet tot bouwkunst behoort, en in doorvoering geheel anders moet worden begrepen, dan de architect dat doet.
Bouwen toch is uiteraard iets anders, staat in geheel andere verhouding tot het oneindige, dan de schilderkunst. Hieronder volgen een vijftal aanduidingen van verschillen, tusschen bouwen en schilderen, het schilderen zooals dat in laatste instantie is.

1. de moderne schilderkunst is destructie van het plastisch natuurlijke tegenover het plastisch-natuurlijke constructieve van de bouwkunst.
2. De moderne schilderkunst is open tegenover het verbindende, gesloten van de bouwkunst.
3. De moderne schilderkunst is kleur- en ruimtegevend tegenover het kleurloos-vlakke van de bouwkunst.
4. De moderne schilderkunst is beelding in ruimtelijke vlakheid: uitbreiding, tegenover de ruimtebeperkende vlakheid van de bouwkunst.

5. De moderne schilderkunst is beeldend-evenwichtig, tegenover het constructief evenwichtige (steun en last) van de bouwkunst.

De moderne schilderkunst destructiveert de lichamelijkheid tot vlakheid en komt door ruimtebegrip tot destructie van het in het vlak gewende natuurlijke, tot ruimtelijke verhouding.

De bouwkunst construeert, schept organische lichamelijkheid in gesloten verhoudingen.

Licht- en ruimte-begrenzing is het bouwkundig vlak. In de moderne schilderkunst is kleur: beelding van licht, primaire kleur: directe beelding van licht. Kleur is de visueele plastiek van het licht. In het moderne schilderen is regelrechte verhouding beelding van de verhoudingsvolle ruimtelijkheid. Licht- en ruimtebeelding is kleur en verhouding. In bouwkunst ruimtebeperking, kleur en ruimtelijke verhoudingsbeelding voltooit het cosmisch karakter van de bouwkunst. Bouwkunst is als de aarde: plastiek en vraagt in voltooiing van beelding, beelding van licht en ruimtelijkheid. En dit is het positieve resultaat van het destructieve karakter in het moderne schilderen, dat zij de afbeelding van de visueele werkelijkheid, met haar tragiek, doorzet tot cosmische waarden van ruimte, licht en verhouding, waarin dus alle aardsche plastiek of ‚het geval' is opgenomen en blijft vooronderstelt.

De Stijl, I, pag. 6

over schilderen en bouwen

Er is tusschen bouwen en schilderen een niet te ontkennen onderscheid; hetwelk modern bezien van diepgaanden aard is. Hoe meer men doordringt in het wezen van eene kunst, hoe duidelijker voor ons hare eigen sfeer met hare bepaalde uitdrukkingsmiddelen wordt en hoe beter men ziet, dat zij, voor zuivere doorvoering, een daarvoor aangelegd, volledig kunstenaarsleven vraagt. Vandaar dat de bouwmeester en de schilder elkaars arbeid niet kunnen en niet mogen overnemen of uitoefenen. Altijd wanneer dit is geschied, zien wij, dat het ten koste van de ééne of de andere kunst is geweest en tenslotte tot nadeel van de zuiverheid van kunst in het algemeen. Wanneer nu de bouwmeester alles onderhanden neemt, d.w.z. allerlei kunsten gaat beoefenen, die niet rechtstreeks bij bouwen, d.w.z. zijn vak, behooren, overschrijdt hij de grenzen van zijn eigen aanleg en arbeid en sluit de mogelijkheid tot het verkrijgen van architectuur uit. Want architectuur ontstaat door samengroei, in elkaar grijpen van de verschillende, vrije, hun eigen sfeer niet te buiten gaande kunsten.

De bouwkunst is evenzeer een kunstvak apart als de schilderkunst en het komt er maar op aan, dat de bouwmeester zich daartoe leert beperken en zijn arbeid tot die zuiverheid weet door te voeren, waardoor zij vanzelf de geschiktheid krijgt voor het aannemen van eene der, van de bouwkunst onderscheiden, kunsten. Niet door de wil of arbeid van één persoon ontstaat architectuur, maar door samenvoeging van vrije tot zelfstandigheid geworden arbeid, van verschillende kunsten en kunstenaars.

Het losse, het willekeurige, dat er in de werkverhoudingen van den bouwmeester tegenover de overige kunsten is, vraagt dan ook dringend om verbetering, om begrenzing. Zooals het thans of den laatsten tijd is, wordt alle mogelijkheid van gezonde ontwikkeling en doorvoering van verschillende kunsten belemmerd en afgesloten.

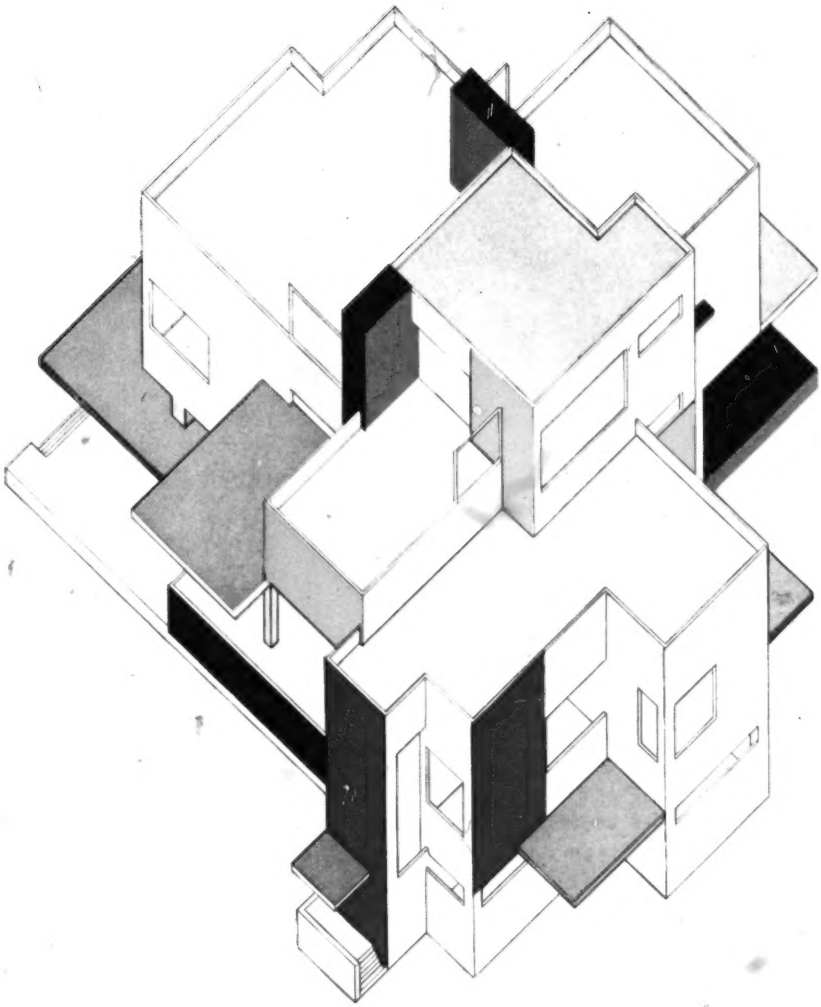
Elke kunst heeft afzonderlijk, op zichzelf aan zijn eigen uitdrukkingsmiddelen genoeg. Eerst als de uitdrukkingsmiddelen van elke kunst zuiver doorgevoerd zijn, d.w.z. in verband met aard en bestemming, zoodat elke kunst tot haar wezen is gekomen als afzonderlijke zelfstandigheid, eerst dan zal er een samengrijpen, een in elkaar sluiten mogelijk zijn, waarin de eenheid van de verschillende kunsten zich zal manifesteeren. Dan zal er eene moderne architectuur zijn.

Thans staan wij nog voor vele op te lossen moeilijkheden inzake architectuur; maar wij staan er anders en beter voor dan onze voorgangers een 25 jaar geleden. Zij stonden tegenover geheel andere omstandigheden. Wat de schilderkunst betreft, deze moest nog vele psychische levensinvoelingen uitwerken.

Vergissen wij ons niet, dan teekenen zich thans vernieuwingen af, welke van ingrijpenden aard zullen zijn, die wijzen op grooter eenheid en zuiverder arbeidsverdeeling in architectuur. In de moderne schilderkunst is men in onzen tijd in het stadium gekomen, dat zij de geschiktheid heeft in de bouwkunst te worden opgenomen. Zij is in dit stadium gekomen, doordat hare uitdrukkingsmiddelen zuiver zijn geworden.

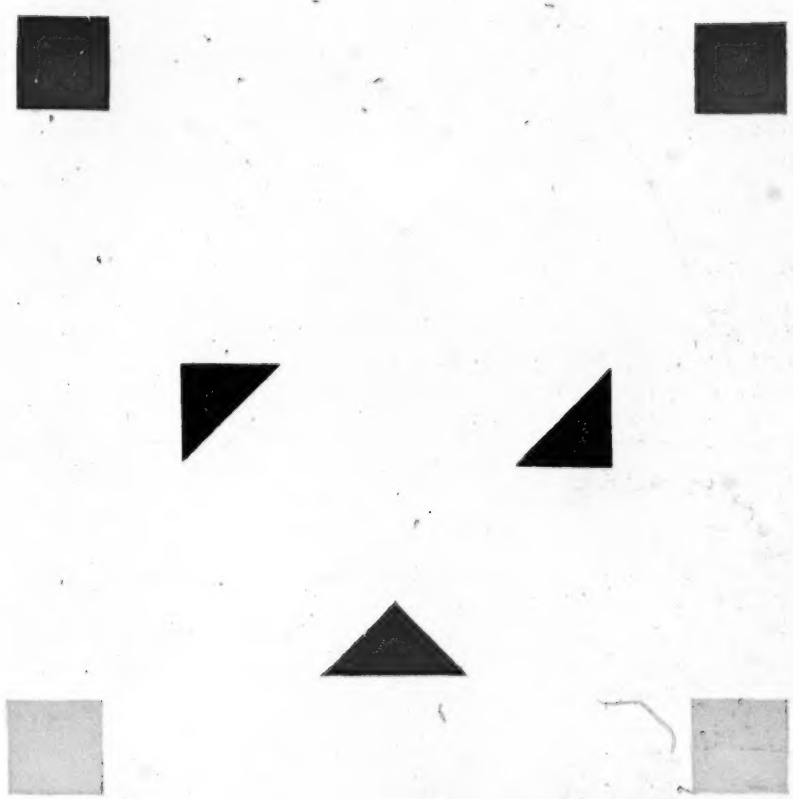
De perspectivische afbeelding van tijd en ruimte is vervallen en de continuïteit van de ruimte is vlak beeldend uitgedrukt – zij behoudt het vlak en beeldt de ruimte als uitbreiding in het vlak.

Nu is zij architecturaal, omdat zij op haar eigen wijze met hare eigen uitdrukkingsmiddelen hetzelfde begrip:

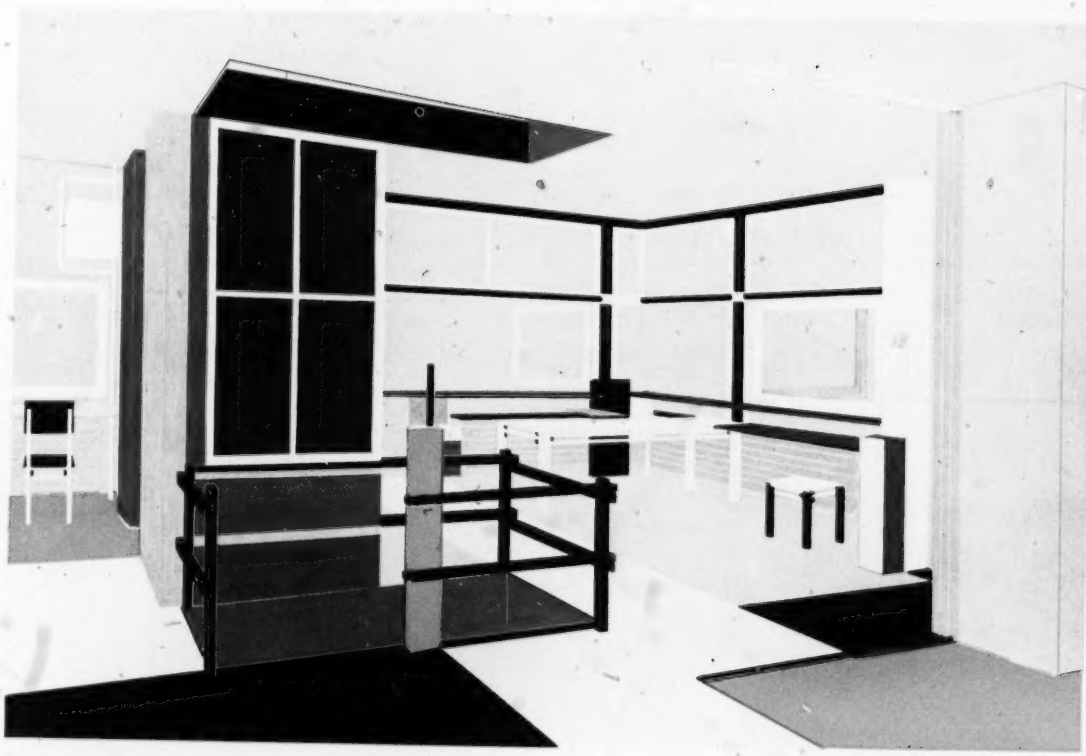


van doesburg en van eesteren schema voor een architectuur 1923

severini stilleven 1916



van der leck compositie 1918



rietveld interieur utrecht 1923-1929

→ In the course of time, the art of painting has separated itself from architecture; it has developed itself independently and has – spiritually as well as regarding form – obtained its own character by experimenting and destroying naturalness and the old ideas. But nevertheless it always needs the plane and its final desire will always be to use the necessary practical plane, which is created by architecture. More than that, it will – by expanding from individuality to universality – demand from the building the entire colour- and form-conception belonging to painting as its rightful domain. If the architects look out for a painter, who will create the demanded plastic image, then the modern painter also looks out for an architect, who offers the suitable conditions in order to attain an essential uniformity of plastic arts by joint efforts. We demand 'self-restraint' of the architect, because he has so much in hand, which actually does not belong to architecture and which must be represented differently than the architect would do.
Building, to be sure, is something quite different to painting, it stands in an entirely different relation to infinity. Below five indications are stated, explaining the difference between building and painting, i.e. painting, such as it appears in the last resort.

1. Modern painting is: destruction of plastic naturalness as contrasted with: construction of plastic naturalness in architecture.
2. Modern painting is: open, as contrasted with: combinableness and reservedness in architecture.
3. Modern painting is: full of colour and space, as contrasted with the colourless flatness of architecture.
4. Modern painting is: plasticity in spatial flatness: extension, as contrasted with space-limited flatness of architecture.
5. Modern painting is: plastically well-balanced, as contrasted with architecture, which is constructively well-balanced (support and weight).

→ Dans le cours des temps la peinture s'est séparée de l'architecture, s'est développé indépendammant et a trouvé sa propre essence spirituellement aussi bien que du point de vue de la forme par l'expérience et la destruction du naturel et de l'ancien. Toutefois elle aura toujours besoin de la surface et son dernier désir sera de se servir directement de la surface pratique nécessaire qui naît de l'architecture. Encore plus, elle s'emparera dans son extension d'isolement vers la généralité de la conception entière de la couleur et de celle de la forme, appartenant à la peinture, du bâtiment comme de son domaine à elle. Si les architectes cherchent un peintre qui apporte l'image désirée, le peintre moderne ne cherche pas moins un architecte qui offre les conditions propres à aboutir ensemble à l'unité véritable de la plastique. Nous demandons de l'architecte une limitation qu'il s'impose, parce qu'il s'occupe de tant de choses qui au fond n'appartiennent pas à l'architecture et doivent être conçues tout autrement que l'architecte ne le fait.
Par la force des choses la construction est autre et a des rapports tout à fait différents avec l'infini que la peinture. Ci-dessous suivent cinq indications de différences entre la construction et la peinture, la peinture telle qu'elle est en dernière instance:

1. La peinture moderne est la destruction du naturel plastique, contraire à ce que l'architecture a de constructif de manière plastique naturelle.
2. La peinture moderne est ouverte au formel, à l'impassibilité de l'architecture.
3. La peinture moderne donne de la couleur et de l'espace par opposition au plat sans couleur de l'architecture.
4. La peinture moderne est la plastique dans la planitude de l'espace: extension contraire à la planitude qui limite l'espace de l'architecture.
5. La peinture moderne est en équilibre du point de vue plastique contraire à l'équilibre constructif (soutien, charge) de l'architecture.

ruimte en vlak dient, als de bouwkunst. En dus in idee ‚hetzelfde' van de bouwkunst onderscheiden tot uiting brengt en zoo een onderscheiden eenheid vormt met de bouwkunst.

Naar aanleiding van het bovenstaande vraagt zij dus aan den bouwmeester het geheele gebouw, zoo neutraal, als mogelijk is, voor hare conceptie van vlakke kleur en ruimtebeelding. De betonbouw heeft uit haren aard het neutrale, waarbij geen concessies aan den schilder behoeven te worden gedaan en waarbij de arbeid van den modernen beeldenden schilder architecturaal aanpast. Met betrekking tot de schilderkunst, moeten wij den bouwmeesters en ingenieurs zeggen: wordt en blijft bouwmeesters en staakt uwe schilderproeven, want niet alleen in den baksteenbouw, maar ook in den betonbouw nu alweer wordt veel gezondigd. Er zal, zoodoende wel heel wat voor den bouwmeester afgaan, maar daartegenover zal er werkmogelijkheid en ontwikkeling voor verschillende betreffende kunsten komen. Uit de moderne beeldende schilderkunst zullen zich dan de betreffende ambachtskunsten ontwikkelen. De modern beeldende schilderkunst is niet door bouwkundige opvatting ontstaan of als doorvoering van bouwen en construeeren, integendeel!! – zij komt uit het vrije schilderen naar het leven tot hare vereenvoudigde ruimtebeelding – zij is uit de schilderijkunst: het in alle schakeeringen het leven afbeeldende schilderen geëvolueerd. Door invoeling in de uiterlijk zichtbare natuurplastiek, is zij – en komt zij telkens opnieuw heen door beschouwing van de natuur als cosmisch geheel, waarbij de wereld of realiteit als een lossen samenhang wordt ervaren. Door dit ervaren van de realiteit als een lossen samenhang, worden wij opnieuw geplaatst voor het Universum, dat vraagt en dwingt om een nieuw beeld van menschelijke ervaring van tijd en ruimte.

Wij zijn aan het begin, wij zijn in dezen zin primitieven van den nieuwen tijd en het gaat er maar om het juiste beeld van den nieuwen tijdsgeest te vinden. Is de beelding in het moderne schilderen geheel nieuw, er zullen nog vele schommelingen plaats vinden voor zij tot bestendigheid komt; zij voldoet echter in het tegenwoordige stadium aan architecturale eischen. Doch om deze te kunnen doorwerken behoeven wij werkgelegenheid in boven aangegeven zin. – Dat men ons deze niet onthoude!

De Stijl, I, pag. 37

van 't hoff

architectuur en haar ontwikkeling

Plastic art has gone through a process of mental evolution far higher than the futile pleasure of decoration. Proportion, properly, is the resultant of fitness. To talk of proportion without attempting to realise what is meant, is mere confusion. Lethaby.

Om stijl in de architectuur te verkrijgen, moet de bouwkunst geheel en al technisch tot volmaaktheid komen en elk begrip ‚kunst' moet, in verband met deze ontwikkeling, op den achtergrond geplaatst worden. De schilderkunst zal zich erop toeleggen, de vlakken, ontstaan uit de plastische vormen, zuiver in kleur op te lossen. Dit is bereikbaar door het uitzoeken van materiaal van geschikte eigen kleur of door het met kleur bedekken van een grondstof als cement. Dàn pas is het mogelijk een esthetisch geheel te verkrijgen. De evolutie, welke b.v. het moderne vervoermiddel ondergaan heeft, vertoont zich in 't geheel niet in de bouwkunst. De oorzaken zijn te vinden in de verwaarloozing van technische behandeling, de traditie om in harmonie te blijven, de concurrentie en het in toepassing brengen van minderwaardige bouwmaterialen, gepaard met onvoldoende deskundige hulp, slechte uitvoering en de behoefte tot het maken van uiterlijke effecten. Door de huidige toestanden in de steden, is in de nieuwe richting weinig of niets te bereiken. Deze richting kan wel tot haar recht komen, bij het verrijzen van nieuwe steden, uitbreiding der steden; dus: bij het bouwen van huizen in blokken en vrijstaande gebouwen. Elk architectonisch geheel in een reeds bestaande stad is uitgesloten. Hierin zal nooit meer eenheid te brengen zijn, tenzij radicaal pand na pand worot afgebroken en de straten ontworpen naar de eisch van het tegenwoordige en, voor zoover dat valt te bepalen, toekomstig verkeer. Elke apart ontworpen gevel brengt noodzakelijk een plastiekloos geheel mee en blijft onbelangrijk. We moeten tot het besef komen, dat ons werk, door den vooruitgang der wetenschap, een ander karakter moet krijgen. Door gebruik van nieuwe bouwstoffen zal een logische vormontwikkeling ontstaan. We moeten gaan inzien, dat al wat we produceeren, voor langen tijd zich aan den openbaren weg zal vertoonen, in tegenstelling met de betrekkelijk losse uitingen der schilderkunst, welke gedurig plaats maken voor het nieuwe en in musea verdwijnen. Alle zuivere technische werken als bruggenbouw, bestratingen, werkplaatsen, vervoermiddelen, zijn reeds gewijzigd door de nieuwe tijdsomstandigheden. We moeten ons losscheuren van die architectuur, welke ontstaan is door oude toestanden en trachten onzen tijd te begrijpen en vooruit te zien. Tot heden leefden wij in en vergenoegden wij ons met het werk der dooden. Het antagonisme tusschen de nieuwe beelding en de oude is veroorzaakt door het individualisme van den mensch. Met hetzelfde heeft ook de sociale (r)evolutie te kampen, welke in alle landen plaats heeft.

Tot nu toe werden de beoefenaars der schilder- en beeldhouwkunst staande gehouden door filantropie en hebzucht, of hun productie werd voor speculatie opgekocht. Onder het kapitalistische stelsel werd kunst gemaakt en daaraan onderworpen. De productiekosten van architectuur zijn nauw verbonden met het economische leven. De bouwkunst was niet vrij in haar vormen, door de eischen aan het materiaal en zijn toepassing gesteld, ze werd als confectietaak geëxploiteerd.

Niettegenstaande deze toestanden, was in de laatste 20 jaar een vooruitgang te bemerken, ofschoon men nog bleef vasthouden aan de oude materialen en de daaruit voortvloeiende oude vormen. In de laatste jaren is een streven te bemerken Hollandsche bouwkunst weer beroemd te maken door baksteentoepassingen, zoo zelfs dat de handvormsteen, welke eerst terecht vervangen was door machinale, die beter en goedkooper is, weer te zien is in de nieuwste gebouwen onder den naam van ‚herfsttinten'. De maten dezer steenen zijn zelfs kleiner geworden met het oog op de ‚schone verhouding', zeker niet ter vereenvoudiging van het werk der metselaars, en nog minder in de lijn van het streven naar normalisatie. Een manie(r) tot het vervaardigen van beeldjes in gebakken klei ontstond, om, na veel beproevingen en mislukkingen, de beste stukken bij elkaar te plaatsen en in te metselen. De misbaksels nemen bij hooge bergen het fabrieksterrein in beslag en zullen spoedig wel tot puinbekking van wegen worden verkocht. Dakpannen worden gereconstrueerd, zelfs riet, geprepareerd, brandvrij (?) verklaard! Zoo trad de bouwkunst weer in nationaal kleed, ten volle overtuigd vooruitstrevend te zijn! Niet alleen nationaal, maar zelfs plaatselijk trad zij naar voren.

De eerste eisch van de nieuwe beelding van een stijl en in bijzonderheid van die der bouwkunst, is zich volkomen op de hoogte te stellen van de tegenwoordige sociaal-economische toestanden, zoowel wat het materiaal zelf aangaat als de verwerking daarvan. Architectuur heeft niet alleen met de eischen der lastgevers, maar even goed met die der uitvoerders te maken. Van de laatsten moeten wij niet meer denken, dat het bouwen een dwang- en drangswerk is. Een bouwwerk moet logisch en zuiver in elkaar zitten, het ontwerp moet gebaseerd zijn op vlot en praktisch uitvoeren. Alles redelijk, alles begrijpelijk, zoodat de manier van arbeiden den dag eerder korter dan langer maakt. Van de machine verlangen we een maximum, van den werkman een minimum van uitvoering zonder dat deze laatste zich om de persoonlijke gevoelens van de ontwerpers heeft te bekommeren.

Indien deze richting zich redelijk ontwikkelt, zal zij, krachtens haar beginselen, blijken een standvastigheid te hebben, welke onverwoestbaar is, omdat ze spruit uit een gemeenschappelijken grondslag, welke zuiver beredeneerd en dus ook zuiver begrepen kan worden.

De Stijl, I, pag. 57

aanteekeningen

Het hedendaagsche menschenleven is er o.i. een van opbloei, rijpheid en verval, een individueele struggle for life en een zucht naar roem of welvaart. Zoo valt het tegenwoordig systeem waaronder wij gebukt gaan, maar aan den anderen kant weer krampachtig aan vast houden, langzaam van rotheid uiteen, gevolgd door een algemeene destructie, opdat daarna een werkelijke eenheid in veelheid, een opbouwend tijdperk, een stijl zich zal openbaren. De architectuur van heden is dan ook een waar kind van haar tijd, echter dringt zij haar materieele vormen aan ons nageslacht op en wel datgene, wat zij nu zoo oppervlakkig doorleeft zonder het minste besef hoe de toekomst er zal uitzien. Zoo ook de tegenwoordige kunstenaar, wiens eenig streven gericht is op succes, maar een succes omhuld door angst, een schijnsucces, ontstaan door het geprijs eener samenleving, zoo in alle onderdeelen vergaan als nooit tevoren. Welk een verschil, welk een rust om in alle onbekendheid zonder eenigen ophef voor anderen te sterven.

De Stijl, II, pag. 114

Van Doesburg.

. . . Naar aanleiding van je verzoek zend ik je twee verschillende soorten van mijn werk, gemaakt tijdens de eerste jaren van ‚De stijl'-beweging en nimmer gereproduceerd. Na dit werk heb ik niets meer gemaakt, omdat ik ben gaan inzien, dat het oude leven in wezen uit eigengerechtigheid, gevolgd door onvermijdelijke uitdaging bestaat: terwijl overeenkomstigheid (identité), gevolgd door gezamenlijk overleg (délibération collective), als eenigste mogelijkheid, nieuw leven zal scheppen, door deze overtuiging heb ik met het oude weinig meer gemeen, en tracht nu het noodige contact te krijgen om het nieuwe te bereiken. Zoodra dit contact ver-

→ **The first requirement for the creation of new plasticity of a style – especially in architecture – is to acquaint oneself with the present-day social-economical situation – as regards the material as well as its manufacture. Architecture is not only concerned with the demands of the customer, but also with those of the executors. We may no longer think of the latter, that building is a compulsion or pressure. A building must be constructed logically and clearly, the subject must be founded upon a quick and practical execution. Everything reasonable, everything comprehensible, so that the manner of working rather shortens than prolongs the day. Of the machine we expect the maximum, of the workman the minimum of execution, without the latter having to bother about the personal feelings of the designers.**

→ **Le premier devoir de la nouvelle plastique d'un style et en particulier de celle de l'architecture, c'est de se mettre complètement au courant des conditions sociales et économiques actuelles, aussi bien en ce qui concerne le matériel que le façonnement. L'architecture a non seulement à faire avec les exigences des donneurs d'ordre, mais aussi bien avec celles des exécutants. Quant aux derniers nous ne devons plus penser que la construction soit un travail forcé ou pressant. Une construction doit être faite d'une façon logique et précise, le projet doit être basé sur une exécution rapide et pratique. Tout doit être raisonnable, compréhensible, de sorte que la manière de travailler raccourcit le jour plutôt qu'elle ne le prolonge. Nous exigeons de la machine un maximum, de l'ouvrier un minimum d'exécution sans que celui-ci n'ait à s'occuper des sentiments des auteurs.**

kregen is, zal er gezamenlijk geleefd worden, waardoor het huwelijk, als elke andere vorm van eigendom, wordt opgeheven. Gewoond, gegeten en gekleed zal worden door de verdiensten der aaneengeslotenen: daarna kan geleidelijk worden overgegaan tot productie door en voor de groep en afwisseling van arbeid (waardoor specialisatie en kromme ruggen verdwijnen), met over-productie tot het verkrijgen van grondstoffen etc.: gevolgd door co-operatie der dan bestaande groepen. Dit leven zal gericht zijn op de perfectie van den mensch en het noodzakelijke, niet van de overtolligheid en het kunstmatige.

Kan deze korte uiteenzetting van eenige beteekenis zijn voor: ‚het helder begrip der collectieve (stijl) arbeid, zoowel in betrekking tot zijn aanvang, ontwikkeling, als verandering' (waar je om vraagt); dan hoop ik, dat je voor dit schrijven een veilig plaatsje kunt vinden tusschen al het andere. Met groeten,

Robert Van ('t Hoff), ex-architect.]

6 December 1927. 15 Caversham street, London, W.S. 3.

De Stijl, Jubileumnummer, pag. 24

7 Maart 1931: Van Doesburg is gestorven – en omdat hij en ‚De Stijl' een en dezelfde kern vormden van een groep-beweging, hebben wij de behoefte gehad om gezamenlijk ons in dit laatste nummer te vereenigen. Van Doesburg en ‚De Stijl' zullen, onafscheidelijk van elkaar, hun beteekenis behouden door den geest, welke van hem en zijn werk uitging. Want heel zeker was hier sprake van een geest, een zoekende geest naar nieuwe levensverhoudingen. Wie zich met dien geest in de bestaande verhoudingen begeeft – zooals Van Doesburg dat zoo heel sterk deed – komt daarmee dikwijls niet onzacht in aanraking. En zoo hebben Van Doesburg en ‚De Stijl', ‚De Stijl' en Van Doesburg, beiden, met ware standvastigheid, een veel bewogen leven gehad. We zullen hun geest lang in ons bewaren, en blijven denken aan de dagen van ons samenzijn.

De Stijl, laatste no. pag 45

wils

de nieuwe bouwkunst

Het voornaamste kenmerk van het tijdvak der Renaissance is het individualisme, wat zijn oorzaak vond in het feit, dat de godsdienst, als abstracte idee, zich van de kunst als intermediair bediende om tot de menschheid te komen en waardoor de kunstenaars zich individueel konden uiten. De moderne kunst wil zich onmiddellijk wenden tot den mensch, en algemeen zijn. De kunstenaar, als enkelvoudig opereerend individu wordt uitgeschakeld. Hij leeft dan tusschen en met de menschen en geeft in een algemeen begrijpelijken vorm beeldend den tijdgeest weer.

Er zijn in de tegenwoordige maatschappij verschillende elementen, die de waarheid van de bovengenoemde stelling, betreffende het karakter van het komende tijdvak, bevestigen. Een der belangrijkste in het algemeen verlangen tot concentratie. Personen scharen zich tot groepen, groepen tot internationale bonden, banken en handelshuizen tot poles en trusten, in de krijgskunde wordt gewerkt met millioenen-legers, en bij alles is het individu, als enkel werkend wezen, van geen waarde, blijft slechts bestaan om automatisch zijn werk, bepaald door de opperste, algemeene leiding, te vervullen.

De bouwkunstenaar wordt door die omvorming van de maatschappelijke inrichting dagelijks voor nieuwe problemen geplaatst. Zijn oplossing moet niet alleen voldoen aan de moderne schoonheidseischen, maar tevens aan de moderne eischen van doelmatigheid.

Merkwaardig is, dat terzelfder tijd met het ontstaan van de nieuwe vraagstukken, dank zij de technische vooruitgang materialen gevonden werden, zonder welke het op het oogenblik niet alleen practisch onmogelijk zou zijn aan veel dier doelmatigheidseischen te voldoen, maar die tevens principieel een groote overeenkomst met de massagroepeering in de maatschappij vertoonen. Beton, staal, spiegelglas, naadlooze vloer- en wandconstructies zijn zonder bezwaar, ieder afzonderlijk in verband met tot dusver gebezigde materialen toe te passen, maar esthetisch ontstaat, door de verschillende geaardheid dier stoffen, een conflict. Zoolang niet consequent de nieuwe materialen met elkander verwerkt worden, zal het b.v. onmogelijk zijn een winkelpui tot een harmonische oplossing te voeren, omdat de kleine baksteen of het slechts iets grootere blok natuursteen niet in overeenstemming te brengen zijn met de geëischte groote opening, noch met de daarvoor geschikte spiegelruit.

De moderne bouwkunst wil voor alles waar zijn. Een materiaal moet derhalve toegepast worden naar zijn meest eenvoudigen aard. Tot op het oogenblik zijn b.v. beton en ijzer toegepast op de wijze en naar den aard van oude bekende materialen (steen en hout) en is men angstig ze als consequente uitdrukking van hun eigen aard toe te passen. Slechts op deze wijze toegepast komen we tot stijlschoonheid. Door de evenredige vooruitgang der techniek zullen naast de genoemde weer nieuwe materialen gevonden worden, die tezamen een geheel ander systeem van bouwen zullen veroorzaken. Hierbij moet tevens gewezen worden op het groote belang dat de machine heeft voor de kunst.

Een nieuwe architectuur zal zich moeten ontwikkelen op geheel nieuwe grondslagen. Voor het woonhuis als voor ieder ander gebouw moeten nieuwe plattegronden ontstaan, voldoende aan de nieuwe behoeften. Is het b.v. geen ongerijmdheid, dat wij, met onze geheel gewijzigde levensinzichten, verkeeren in huizen met een indeeling, die nog uit de Lodewijktijd afkomstig is?

Iedere bouwkunst, die zou trachten, met de momenteel ten dienste staande middelen en met de bestaande behoeften, voort te bouwen op overleveringen, onverschillig welke, is daarom reeds in beginsel ten doode opgeschreschreven. Als logisch gevolg moet een nieuwe bouwkunst aanvangen bij het onversierde voorwerp, d.w.z. bij het voorwerp, dat alleen door vorm schoon is, niet meer, en iedere kunst, die als uitgangspunt heeft aan deze vormschoonheid iets, het geringste ook, toe te voegen, is bij de geboorte al overleden.

De Stijl, I, pag. 31

It is, however, necessary that a work of art is intelligible, so it is said. But what can be more intelligible than truth? What do you want to understand in a work of art? Purify your eye and you will see. But you wish to see something nice and you wish to be impressed by technical proficiency. You wish acrobatics. You do not see that the futurist is destructive. You do not know what destructive is and than you ask: what is the use of it all. You consider revolution as something evil and you believe that evolution is gaining ground slowly. You believe it to be a multiplication of various ideas and you see you are scientific again. You need a profound visual purity to see truth which is not given to the first comer.

It is asserted sometimes that my conception of art is the equivalent of science.
What is science?
Science and art are subjected to the same laws.

vantongerloo

reflexions

Mais il faut cependant qu'une oeuvre d'art soit compréhensible, dit-on. Mais que peut-on avoir de plus compréhensible que la vérité. Que voulez-vous comprendre dans une oeuvre d'art? Purifiez votre oeil et vous verrez. Mais vous voulez voir un joli objet et vous voulez être étonné par les connaissances techniques. Vous voulez de l'acrobatie. Vous ne voyez pas que le futuriste est destructif. Vous ne savez pas ce que c'est destructif et puis vous vous demandez, à quoi cela peut-il servir. Vous prenez la révolte pour une méchante et vous croyez que l'évolution est une chose qui va son petit train. C'est une multiplication de differentes connaissances croyez-vous et vous voyez, vous êtes de nouveau scientifique. Il faut une grande pureté de regard pour voir la vérité, ce qui n'est pas donné au premier venu.
Que dites-vous lorsque vous êtes devant un tableau d'une conception générale ou sans conception? ‚C'est bien fait, c'est bien rendu'. Donc, le peintre a bien rendu ce qu'il a voulu faire. Vous avez assez compris.

De Stijl, III, pag. 31, vlg.

reflection

Quelquefois on prétend que ma conception d'art est de la science.
Qu'entend-on par la science?
La science et l'art ont les mêmes lois.

De Stijl, III, pag. 19

gino severini

La précision, le rythme, la brutalité des machines et leurs mouvements, nous ont sans doute conduits vers un nouveau réalisme que nous pouvons exprimer sans peindre des locomotives.
L'inventeur est aussi un créateur, et l'artiste est avant tout un inventeur, mais jusqu'à présent, je pense que les deux créations, quoique analogues, ne peuvent s'identifier. Il y a cependant analogie entre une machine et une oeuvre d'art. Tous les éléments de matière qui composent un moteur, par example, sont ordonnés selon une volonté unique, celle de l'inventeur, qui ajoute à la vitalité intégrale de ces différentes matières une autre vie ou action, ou mouvement. Le procédé de construction d'une machine est analogue au procédé de construction d'une oeuvre d'art.
Si on considère aussi la machine du point de vue de l'effet qu'elle produit sur les spectateurs, nous découvrons aussi une analogie avec l'oeuvre d'art.
En effet à moins d'être esclave d'un parti-pris quelconque, on ne peut pas ne pas éprouver une sensation de plaisir, d'admiration, devant une belle machine.
L'admiration est en elle-même un plaisir esthétique et puisque le plaisir esthétique, produit en nous par une machine peut être consideré comme Universel, nous pouvons conclure que l'effet produit sur le spectateur par la machine et celui produit par l'oeuvre d'art sont analogues.

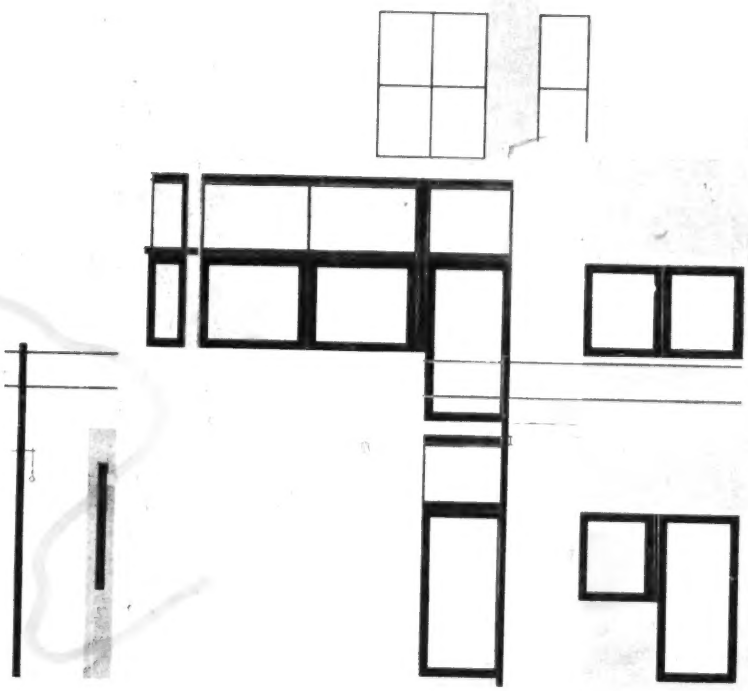
De Stijl, 5e jaarg., pag. 201

brancusi

Direct cutting is the true road to sculpture, but also the most dangerous for those who don't know how to walk. And in the end, direct or indirect, cutting means nothing, it is the complete thing that counts.
High polish is a necessity which certain approximately absolute forms demand of some materials. It is not always appropriate, it is even very harmful for certain other forms. Simplicity is not an end in art, but one arrives at simplicity in spite of oneself, in approaching the real sense of things. Simplicity is complexity itself, and one has to be nourished by its essence in order to understand its value. It is not the things that are difficult to make, but to put ourselves in condition to make them.
When we are no longer children, we are already dead. To see far, that is one thing, to go there that is another. It is something to be clever, but being honest is worth while.

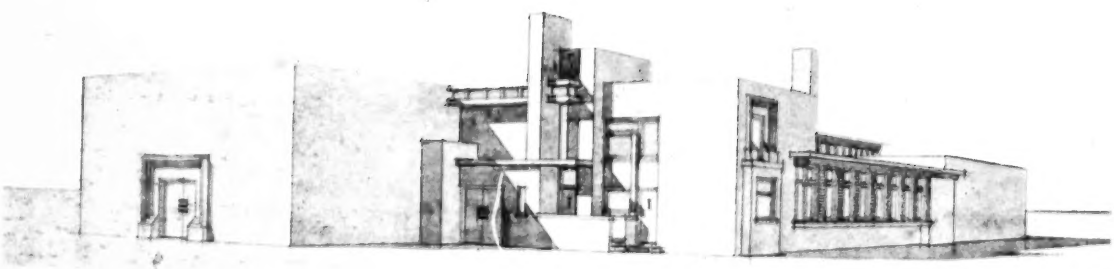
De Stijl, jubileum-serie, pag. 81

rietveld stoel met rode rug, blauwe zitting, zwarte stijlen met gele koppen 1917



rietveld huis te utrecht 1923-1924

j. j. p. oud de unie te rotterdam 1922



j. j. p. oud ontwerp voor een fabriek te purmerend 1919

→ **Every true creation (whether it appears in the form of invention, building, painting, dance or music) changes the views, the demands and the necessities of its age and clashes with still existing demands and necessities of former periods. Therefore, a creation must conquer the place, instead of answering to valid demands and to necessity.**

→ **Chaque véritable création (si elle apparaît sous la forme d'une invention, d'un édifice, d'un tableau, de la danse ou de la musique) change la conception, les exigences et les besoins du temps et se heurte aux exigences et aux besoins encore de rigueur de périodes antérieures. Une création doit donc conquérir la place au lieu de répondre aux exigences de rigueur et à la nécessité.**

rietveld

Uitgegaan van de bekende eischen: gemakkelijk en vast zitten, hoog en laag stelbaar, afwasbaar, niet te zwaar en sterk, is er getracht naar regelmatigheid als klare beelding van het ding zelf, zonder bijkomstigheden. Het hout is groen, de riempjes zijn rood, de pennetjes, die de riempjes in de gaatjes der plankjes gekneld houden, zijn lichtgroen. Een rood-leeren kussentje kan vanaf het bovenregeltje van de rugplank hangen. Het voorhekje en bovenplankje zijn afneembaar.
De gewone gat-en-pin houtverbinding, waarbij de stijl den regel opvangt, wordt bijna voor alles nog gebruikt. Zij is onder het werk dan ook zeer bevredigend en het is een heerlijk gezicht om b.v. een stel regels en stijlen met gat en pen en groef te zien. Wanneer echter eenmaal het meubel in elkaar zit, ziet men van deze zeer dure verbinding niets meer. Door deze verbinding ontstaat een, niet altijd bedoeld, vlak. Het is begrijpelijk, dat men den daarmee constructief bereikten vorm nog wilde accentueeren door versiering. De hier gebruikte houtverbinding ligt voor de hand door haar eenvoud en klaarheid van uitdrukking. Daarbij is zij bijzonder sterk, omdat de houtuiteinden in hun volle kracht blijven. Zij neemt weinig tijd, wat zich aanpast bij de moderne arbeidsregelingen. Het grootste voordeel is, dat men zeer vrij wordt in het plaatsen der regels, die zich meer ruimtelijk uitdrukken, waardoor men loskomt van het constructief-gebonden vlak.

De Stijl, II, pag. 102

aanteekening bij kinderstoel

Elke ware schepping (of ze in den vorm van uitvinding, gebouw, schilderij, dans of muziek verschijnt) verandert het inzicht, de eischen en de behoeften van den tijd en komt in botsing met nog heerschende eischen en behoeften uit vorige perioden.
Een schepping moet dus de plaats veroveren in plaats van te beantwoorden aan de geldende eischen en de noodzakelijkheid.

De Stijl, jubileumnummer pag. 46

uit: Van Doesburg, Data en feiten
1923 beteekende de omkeer in de architectuur en het is zeer zeker niet toevallig, dat de belangrijkste sprongen die de architectuur in het buitenland doet, eerst na 1923 mogelijk bleken (men denke in dit verband aan de Bauhaus-Siedlung te Dessau in 1924–'25; aan de rue Mallet-Stevens te Parijs in 1926, en aan de Architectuur-Demonstratie te Stuttgart in 1927).
Aan al deze realisaties ging het huis van Rietveld-Schräder te Utrecht vooraf gegaan.

De Stijl, jubileumnummer pag. 56

camini / bonset

pseudonymen voor van doesburg

caminoscopie

Hij heeft de spontane behoefte het bestaan van zichzelf (als individu) van zich af te stooten en zich op te lossen in de collectiviteit. Deze collectiviteit, is er niet een van mensch tot mensch, maar eveneens een van mensch tot ding, van mechanisme tot mechanisme enz. Juister: een identiteit van geluid, kleur, gedachte en de gewaarwordingen van metalen enz.

De Stijl, IV, pag. 99

over het nieuwe vers en het aangeknoopte touw

Het gaat in de nieuwe verskunst er om de bewustzijnsinhoud te elimineeren en in een vrije samenvatting van beelden uit te drukken. Deze beelden zullen elkaar meer of minder bepaald maar altijd anaturalistisch opvolgen en onderbreken. Het geheel zal altijd een analogie zijn van de ‚wordende' totaliteit.

De Stijl, III, pag. 71

het andere gezicht

Portretschilders (typische voorbeelden: van Haverman tot Voth). – Notariszielen. Het opmaken van een nauwkeurig protocol met verf van een gelaat heeft niet meer kunstwaarde dan een notarieele akte, literaire waarde.
De waarde van het abnormale. Wat is abnormaal? Wat afwijkt van de tot dogma geroeste norm. De ontkenning van deze norm maakt nieuwe waarde mogelijk. Het abnormale is voorwaarde voor nieuwe waarden.
Ruimte, tijd, natuur. – Ruimte is getal. Tijd vermenigvuldiging. Natuur een repeteerende breuk.

De Stijl, III, pag. 84, 85, 92

inleiding tot de nieuwe verskunst

En nu nog iets over het al dan niet logische der poëzie. Wanneer ik de alogica voor een poëzie gegrond op de heroïsche spontaniteit van den geest, opaisch, dan is dit geen aanloop voor een hyperesthetiek, maar een innerlijke noodwendigheid om tot zuivere poëzie tot ‚oerspraak' te komen. Een vers bouwen op de zuivere rede, is een onmogelijkheid. Vers en rede sluiten elkaar uit. De logica, die aan onze literatuur ten grondslag ligt, heeft aan het woord zijn suggestieve kracht ontnomen. Daardoor zijn alle woorden verteerd, zij zijn ongeschikt als uitdrukkingsmiddel van onze verdiepte levenskracht.

De Stijl, IV, pag. 3

grondslagen tot een nieuwe versbeelding

Ofschoon ik de noodzakelijkheid van het samengaan van het denk- en hoorbare, van begrip en klank, niet wil ontkennen als de poëtische polariteit, vind ik het toch steeds van onmacht getuigen, wanneer de innerlijke bewogenheid (de dichterlijke ervaring: het leven) zich niet rechtstreeks in den klank beeldt.
Poëzie is geen philosofie en allerminst historie, zij dient niet het begrip. Zij is het zijn zelf, dat zich door klank, klankverhouding en klankcontrast uit. Om dit nu in toepassing te brengen is het noodig dat wij ons ontdoen van de veel- en volheid waarmede de begrippelijke logische cultuur van het west Europa der laatste vijftig jaren ons belast heeft. Hierdoor is het, innerlijke, naar binnen gerichte zien en het naar binnen gerichte luisteren verloren gegaan.

Het eerst komt hier in aanmerking de herstelling van den innerlijken klank van het woord. Om het verleden daaraan te ontnemen, is het noodig het alphabet volgens zijn abstracte klankwaarden te hernieuwen. Dit beteekent tegelijkertijd de genezing van onze dichterlijke gehoorvliezen, die zoodanig zijn verzwakt, dat een langdurige phonogymnastiek noodzakelijk is. Met mijn laatste klankfiguren heb ik in die behoeften voorzien. Hiermede heb ik het alphabet volgens den innerlijken klank, volgens de poëzie opnieuw voortgebracht. Uit deze geometrische verskunst kan zich de dichterlijke spraak ontwikkelen, die onze tijd noodig heeft. Ofschoon vormloos, zijn deze verzen streng gebonden aan de wetten van tempo, verhouding en contrasteerende klankwerking, terwijl elk hinderlijk, pathetisch nevengebaar vermeden is.

De Stijl, IV, pag. 100 vlg.

beeldende verskunst en hare verhouding tot de andere kunsten

Verskunst als contra-natuurlijke spraak, waarinde nieuwe ideëele levensdimensie zich beeldt.
Het doel der poëzie: een contra-natuurlijke taal te scheppen als onmiddellijke uitdrukking van het tijdsbewustzijn, kon daardoor niet worden verwerkelijkt. Wel voorbereid.
Realiseering van den nieuwen uitdrukkingsdrang in de verskunst is alleen dàn mogelijk, wanneer alle woord-imaginatie en alle begripsassociatie verwijderd worden: het woord wordt materiaal in directen zin.
Het woord als uitdrukkingsmatèrie
Het begrip (contour van het woord) sloot het woord (als materie) af en in. Door invoering van het a-logisch woordgebruik (de dadaisten: Hans Arp, Picabia, Tzara, Péret, Huelsenbeck, Kurt Schwitters e.a.) werd de oude dichtconstructie te niet gedaan. Het woord werd open en vrij. Het werd materie. De syllabe kreeg een directe uitdrukkingskracht, terwijl door typographische bepaling en indeeling een nieuw element (reeds door Mallarmé voorbereid) wezenlijk tot de verskunst als beelding ging behooren.

De Stijl, V, pag. 90

symptomen eener reconstructie der dichtkunst in holland

Men begint te beseffen, dat het vers uit zijn eigen materiaal geconstrueerd moet worden. Het heeft een eigen wezen, doch dit is niet verbintelijk, d.w.z.: het vers is niet langer een, volkomen door het subject bepaalde uitdrukking.
Het nieuwe vers betrakt ook den lezer in zich. Deze blijft niet passief, aangezien de gedénaturaliseerde rangschikking der woorden en syllaben, de dichterlijke beelding slechts doet ontstaan, indien de lezer ze scheppend in zich verwerkt tot een geheel. Het nieuwe vers in zonder bepaalden vorm.
De lezer is altijd zelf, min of meer, het onderwerp van het vers. De dichter is slechts de koele constructeur, die het materiaal, volgens de uiterste economie, rangschikt. In zooverre de dichterlijke atmosfeer door deze rangschikking direct beinvloed wordt, is het creëerende subject in het vers voorhanden. Zoodra de lezer uit deze rangschikking zich een supranatuurlijk (d.i. dichterlijk) beeld schept, heeft de lezer eveneens actief, d.i. scheppend deel aan het vers.

De Stijl, VI, pag. 74

het andere gezicht abstracte, sur-humanistische roman. voorwoord

De literatuur bezit een eigen realiteit, een eigen indeeling. De ‚realiteit' rekent met sekonden en millimeters. De nieuwe literatuur kent deze realiteit niet. Ze heeft noch ‚zin', noch bedoeling, haar inhoud is het woord. Haar middel is de schrijfwijze. De nieuwe, en hier voor het eerst in de Hollandsche taal toegepaste, schrijfwijze is de ‚automatische'. Zij is intuitief. Logische samenhang moet men daarin niet zoeken.
Elke lijn van vervolg en samenhang is bij minder dan een sekonde afgesneden. Bij dit automatische procédé komt het geheele veld der innerlijke voorstelling bloot te liggen. Men ziet tot op het skelet. De droom is een banale vorm der letterkunde. De droom heeft echter één ding op de literatuur-poëzie voor. Hij snoert de rede af. Hierdoor werkt hij op den ‚lezer' in.
We droomen gaarne en zijn dan vrij (en zelfs gaarne ‚ontuchtig'). Uit de slavernij van het bestaan vluchten wij in den droom. Zoo is de nieuwe litratuur op haar best.
Tijdens de heerschappij van de rede, ontstond, als ontspanning, de nieuwe poëzie, tegen de rede in. Bewaart u belachelijke rede, om de rekening van uw kleermaker te controleeren.

De Stijl, VII, pag. 66

richter

prinzipielles zur bewegungskunst

Erklärung. Die abgebildeten Zeichnungen stellen Hauptmomente von Vorgängen dar, die in Bewegung gedacht sind. Die Arbeiten werden im Film ihre Verwirklichung finden. Der Vorgang selbst: gestaltende Evolutionen und Revolutionen in der Sphäre des rein künstlerischen (abstrakte Formen); analog etwa den unserem Ohr geläufigen Geschehnissen der Musik. Wie dort tritt die Handlung (in ganz geistiger Bedeutung) mit dem reinen Material auf, und findet in diesem reinen Material Spannung und Auflösung in einem Sinn, der, weil alle materiellen Vergleiche und Erinnerungen wegfallen, elementar-magisch ist.

De Stijl, IV, pag. 109

film

Die Tendenz der bildenden Kunst unserer Zeit ist Sachlichkeit. Das will sagen, klare unsentimentale Verwendung der Kunstmittel, auf eine Weise, die dem Erkenntnisniveau der Zeit, in der wir leben, entspricht. Das ist die objektive Aufgabe der Kunst: Organisation der Mittel, Ökonomie in der Verwendung derselben. So kann eine Formsprache entstehen, die ohne den Ballast längst erstarrter Konventionen imstande ist, den neuen Gehalt unseres Lebens und unserer Kultur (gegenüber der Vergangenheit) eindeutig in der Sphäre des Psychischen auszudrücken. Diese Aufgabe ist prinzipiell gelöst durch die theoretischen Arbeiten des Malers Eggeling. – Die übersichtliche Organisation der Formsprachmittel ermöglicht es, diese Mittel nicht nur für den Aufbau eines Bildes: eines statischen Werkes zu verwenden, sondern dieselben auch in einer der bildenden Kunst bisher nicht zur Verfügung stehenden Dimensionen, der Zeit, anzuwenden. Die Bewegung in der bildende Kunst zum Ausdruck zu bringen, ist ein Problem, das in unserm Jahrhundert immer wieder auftauchte (siehe die italienischen Futuristen). Die Voraussetzungen für eine Lösung, d.h. eine wirkliche praktische Lösung des Bewegungsproblems fehlten bisher, daher blieben Versuche dieser Art doch immer im Rahmen dessen, was eigentlich zerstört werden sollte: des Statischen.
Die Arbeiten Hans Richters erfüllen diese Voraussetzungen und werden in einer neuen Sphäre zur Sprache, in der uns neue Beziehungen zu der Welt auszer uns und in uns offenbart werden. Es sind Gestaltungen des Geistigen.
Die Bewegungskunst geht nicht von der Bewegung, der äuszeren mechanischen Welt, sondern von dem Innern einer Erkenntnis aus. Sie hat eine neue Basis der Veranschaulichung gefunden und unter Benutzung eines neuen Mittels, des Films, das Bewegungsproblem auf die radikalste Weise gelöst. Mit der Schöpfung neuer Ausdrucksmittel wurde die Grundlagen eines Generalbasises der Malerei geschaffen. Die abgebildeten Zeichnungen entstammen der Komposition Schwer-Leicht, die aus drei Sätzen besteht. Die Abbildungen stellen das Prinzip der Entwicklung des ersten Satzes dar. Das Prinzip der Komposition ist das Spiel und Gegenspiel von Figuren, deren Haupteigenschaft die Schwere oder die Leichte ist. Die Merkmale, die diesem Figuren auszerdem eigentümlich sind, wie grosz und klein, geschlossen und aufgelöst, Einzahl und zahlreich, bleiben relativ untergeordnet. Während die linke, groszflächige Figur (Einzahl) im Verlauf der Komposition an Ausdehnung und Geschlossenheit zunimmt, strebt die rechte Figurengruppe nach Auflösung und Vielfältigkeit. Der zeitliche Verlauf zwischen diesen abgebildeten Zeichnungen (es sind im Film eine Grosze Anzahl neuer Zeichnungen) verwirklicht die einzelnen Phasen dieses Gegenspiels rhythmisch.
Die Bewegung der Form und der Farbe tritt hier als ein neuer Wert auf, der, längst erstrebt, den Horizont unserer Psyche zu erweitern verspricht.

De Stijl, V, pag. 91

van eesteren

moderne stedebouwbeginselen in de praktijk, stedenschoon

Stedenschoon ontstaat uit een beeldend evenwicht der componenten, waaruit de stad of het stadsgedeelte in kweste is samengesteld.
Verandering van een der componenten heeft een verbreking der evenwichtstoestand ten gevolg. Van het stadsbeeld ‚Rokin' zijn bijna alle componenten aan verandering onderhevig, slechts de bestaande breedte blijft.
De hoogte der bebouwing is sedert lang aan het veranderen; elke eigenaar tracht om zijn perceel zooveel uit te buiten tot de maximum toegelaten hoogte te bouwen, waardoor een normaal-daklijn ontstaat. Verschillende kleine perceelen worden tot een groot samengevoegd. Dit alles heeft ten gevolge dat: de schaal van het stadsbeeld verandert. De oude schoonheid van Amsterdam was op een bepaalde levenshouding met een eigen afmeting en schaal opgebouwd. Dit is voorbij.
De schoonheid, welke wij bereiken kunnen zal op de levenshouding van heden, op haar schaal en afmetingen, zijn opgebouwd.
Een stadsgedeelte als dit, dat zodanig verandert, moet opnieuw geheel elementair beleefd worden en alleen met elementaire middelen is opnieuw schoonheid te bereiken. Het is in de eerste plaats een kwestie van verhouding en niet van vorm. Al zou het gedempte gedeelte met den meest volmaakten vorm bebouwd worden, zonder dat het geheele Rokin esthetisch bepaald was, zou toch het stadsbeeld verknoeid zijn.
De schoonheid van Amsterdam van heden, zal een andere zijn als die van het Amsterdam van gisteren. Erkennen wij dit niet en trachten wij steeds opnieuw de oude schoonheid op te lappen, waardoor wij haar echter tevens vermoorden, dan worden onze steden tot oorden van leelijkheid en ongerief. Een nieuwe schoonheid komt in de plaats der oude, waarin de oude slechts als component te herkennen zal zijn.
Slechts op die manier zijn we verantwoord tegenover het verleden en nog meer, wat belangrijker is, tegenover de toekomst.

De Stijl, VI, pag. 166 vlg.

kunst, techniek en stedebouw

De menschheid begint zich langzamerhand bewust te worden, dat zij het slachtoffer is eener onbegrepen en onbeheerste ontwikkeling der techniek. Het inzicht in het wezen der techniek is niet evenredig aan het technisch kunnen. De chaotische toestand, waarin onze omgeving (het moderne cultuurlandschap) en onze woonplaatsen (steden) verkeeren en de ondoelmatige inrichting onzer woningen zijn van dit gebrek aan inzicht de tastbare

gevolgen. De kunstenaars ontdekten intuitief dit ontbreken van evenwicht tusschen inzicht en kunnen. Reacties op deze ontdekking waren kubisme, dadaisme en functioneele architectuur. Zij waren voor hen de middelen om onze omgeving, de realiteit, de materie opnieuw te leeren kennen en te beheerschen.

Meerdere schilders grepen daartoe naar de bouwkunst, naar de reclame enz. de dichters zagen in het woord een nieuwe materie: zij zochten het algemeene. Het bijzondere, het in zichzelf geïsoleerde bevredigde hen niet meer. Een drang naar collectiviteit ontstond. De schilder bestudeerde de kleur en de vorm der dingen, de architect het wonen, de stedebouwer de stad enz.

Allen trachtten in materiaal: in hout, in steen, in kleur, in staal, beton en glas hun gemeenschappelijk inzicht te realiseeren om den passieven feiten en resultaten voor oogen te kunnen stellen. De kunstenaars zagen, dat onze tijd vormeloos is, d.w.z. dat onze tijd geen synthese van denken en werken vond. De aanzet eener synthese voelden zij echter in de voortbrengselen der techniek, die alle uit eenzelfde denkwijze: het technisch denken, ontstaan zijn.

De ingenieur en de moderne kunstenaar hadden, zonder elkaar nog te kennen reeds veel gemeen.

De kunstenaars begonnen de materie anders te betrachten; zij begonnen in hunne materiaalcomposities de stof te dénaturaliseeren. (kubisten, dadaïsten).

De ingenieur deed hetzelfde in zijn constructies. Het ijzer, vroeger een materiaal, dat men smeedde en kneedde in min of meer speelsche vormen, werd voor hem een nieuw materiaal. Hij vond het staal uit, beproefde het op spanningen en begon, nadat hij zich de noodige zekerheid verschaft had, er mede te construeeren. Hij ontwierp constructies waarin trek- en drukkrachten elkaar opheffen – hij construeerde een evenwicht van spanningen. In plaats van den middeleeuwschen smid – het spelend gevoel – trad de ingenieur, de door het verstand gecontroleerde en geleide intuitie. Ook de ingenieur dénaturaliseerde de stof. Het vernuft construeert. Het materiaal is middel om tot het doel te geraken. Met een minimum aan materiaal een maximum aan resultaat. De ontwikkeling der techniek gaf de menschheid, ten opzichte van de materie, een ongekend groote vrijheid. Zij weet deze vrijheid niet te gebruiken. Aan onze steden of aan onze dicht bebouwde industriestreken ziet men dit het best en duidelijkst. Al onze moderne groote steden of industrielandschappen zijn chaotisch. Inplaats, dat de techniek het levensgeluk van het individu verhoogt, dreigt zij het te verstikken. Enkele architecten zagen dit in. Zij begonnen er over na te denken hoe deze chaos overwonnen zou kunnen worden. Zij begonnen dus niet met over den vorm der stad na te denken, maar trachtten eerst de oorzaken te ontdekken, waardoor deze chaos ontstond. Zooals de ligging van een vertrek in een huis geen toevallige is, zoo moet ook de ligging en de verdeeling der verschillende stedewijken, parken, sport- en speelplaatsen, fabrieken, woningen, enz. bestudeerd en overwogen zijn De moderne stedebouwer houdt zich daartoe met de stad met het steeds intensiever bebouwde land bezig als verschijnselen in- en uitingen van het moderne leven, die hij vorm geven moet. Hij erkent ze ten volle. Hij weet, dat het oude daarvoor wijken moet. Hij bezit iets positiefs, waarvan hij overtuigd is, dat het beter is dan het oude, dat verdwijnen moet, wanneer het verbruikt is.

Door dit standpunt in te nemen leeft hij in voortdurend conflict met de ‚Heemschutters', die hun medemenschen het liefst in bouwvallen zouden willen laten wonen (in origineele, geërfde kleedердracht, omdat dergelijke stemmingsbeelden hun nog schoonheidsontroeringen bezorgen. (Zelf gaan de Heemschutters er per auto heen).

Wanneer daartoe redenen bestaan maakt de moderne stedebouwer van dergelijke kultuurresten museumstukken of maakt van een gedeelte der stad een openluchtmuseum; maar dan ook consequent. (Zie mijn ontwerp voor ‚Unter den Linden' te Berlijn; hiervan is het oude gedeelte openluchtmuseum gebleven).

De stedebouwer (urbanist), weet dat elke tijd en elke samenleving de steden had die zij verdienden.

Onze tijd zal hierop geen uitzondering maken. Als constructief element der samenleving is het zijn taak op de mogelijkheden te wijzen, die de moderne techniek aan onze steden biedt, opdat zij zich kunnen vernieuwen om weer aan de eischen, die wij aan haar stellen te voldoen. Het is de opgave van den urbanist de reorganisatie onzer steden, en een rationeele bestemming, indeeling en bewoning van den bodem te bestudeeren en voor te bereiden.

De Stijl, Jubileumnummer, pag. 93

→ The engineer and the modern artist already had a lot in common without as yet knowing one another.

The artists started to regard matter differently; they commenced with the denaturalisation of matter in their material-compositions (cubists, dadaists).

The engineer did the same in his constructions. Iron, formerly a material that one forged and moulded into more or less playful shapes, became for him a new material. He discovered steel, tried it on tensions and started to use it in his constructions after having secured the necessary safe-guards. He designed constructions in which tractive and pushing powers compensated one another; he constructed an equilibrium with tensions. Instead of the blacksmith of the middle ages (the playful feeling), the engineer was born; the intuition, as led and controlled by the brain.

The engineer also denaturalised matter. Ingenuity is constructive. The material is a means to reach a target. With a minimum in materials a maximum result is gained. The development of technique accorded to mankind an unknown, enormous freedom in regard to matter. They do not know how to utilise this freedom. This is best noticeable in our towns or in our over-built industrial districts. All our modern big cities or industrial areas are chaotic. Instead of increasing the happiness of life of the individual, the technique tends to smother it.

Some architects understood this. They started to plan how this chaos could be overcome. They did not, in doing so, start to plan the lay-out of a town, but, initially, tried to discover the reasons behind the origin of this chaos.

In the same way that the position of a room in a house is not accidental, the position and the division of the various town-districts, parks, sports- and playgrounds, factories, domestic buildings, etc. must be studied and considered in planning a town.

The modern town-planner therefore occupies himself with the giving of form to the town, to the ever-increasingly built-over country, as symptoms and expressions of modern life. He acknowledges these freely.

He is aware that the old form has got to give way. He has got hold of something positive of which he is convinced that it is better than the old form that has got to disappear after it has been used up.

→ L'ingénieur et l'artiste moderne avaient déjà beaucoup en commun sans se connaître.

Les artistes commençaient à considérer la matière autrement; ils commençaient à dénaturaliser la matière dans leurs compositions de matériel (cubistes, dadaïstes).

L'ingénieur faisait la même chose dans ses constructions. Le fer, autrefois un matériel qu'on forgeait et façonnait dans des formes plus on moins capricieuses, devient pour lui un matériel nouveau. Il a découvert l'acier et l'a éprouvé sur les tensions et après s'être rassuré suffisamment il commençait à s'en servir pour les constructions. Il projetait des constructions dans lesquelles les forces de traction et de pression s'annulent, il construisait un équilibre avec des tensions. A la place du forgeron du Moyen-Age au sentiment joueur s'est mis l'ingénieur, l'intuition contrôlée et menée par l'intelligence. L'ingénieur aussi dénaturalisait la matière. L'intelligence construit. Le matériel est le moyen d'aboutir au but. Avec un minimum de matériel il obtient un maximum de résultats. Le développement de la technique donnait à l'humanité, en ce qui concerne la matière, une grande liberté inconnue. Elle ne sait se servir de cette liberté. On s'en rend le mieux et le plus nettement compte en regardant nos villes ou nos régions industrielles couvertes de constructions de manière serrée. Toutes nos grandes villes modernes ou nos paysages industriels sont chaotiques. Au lieu d'augmenter le bonheur de l'individu la technique menace de l'étouffer.

Quelques architectes l'ont compris. Ils ont commencé à réfléchir comment ils pourraient triompher de ce chaos. Ils ne commençaient pas à réfléchir sur la forme de la ville, mais essayaient d'abord de découvrir les causes qui faisaient naître le chaos. Ainsi que la situation d'une pièce dans une maison n'est pas fortuite, ainsi la situation et la répartition des différents quartiers, parcs, stades, jardins de récréation, usines, demeures, etc. doivent être étudiées et considérées.

C'est pourquoi l'urbaniste moderne s'occupe de la ville et du pays couvert de constructions d'une façon toujours plus serrée comme des phénomènes et manifestations de la vie moderne auxquels il doit donner corps. Il les reconnaît pleinement. Il sait que le vieux devra céder. Il possède quelque chose dont il est convaincu qu'il vaudra mieux que le vieux qui devra disparaître quand il aura servi.

van oesteren's huis aan de rivier. 1923

Ligging en klimaat. Naar het zuiden en naar het westen uitzicht over een rivierlandschap. Aan de noord- en oostzijde de rivierdijk met kleine dijkhuizen voor arbeiders. Achter de dijk weilanden diep in de polder. Overal veel water, klimaat ruw, niet koud, echter veel wind.

Het huis. Dienstgedeelte gecomprimeerd. Woonruimten soepel en ongedwongen, ruimteovervloed daar waar men samen is – waar men gedachten wisselt, waar men zich ontspant. De plaatsen voor de steeds weer terugkeerenden dagelijkse kleine beslommeringen (toilet, aankleden, enz.) zijn daarentegen beknopt. Met weinig handgrepen zal men de nodige handelingen kunnen verrichten.

Zon, licht en schaduw daar waar men deze werkelijk wenst of nodig heeft. Zon bij het opstaan en ontbijt, schaduw bij het avondeten, vanwaar via woonruimten of door de tuin optisch contact met de wijde ruimten erachter. Steeds een windvrije hoek op het terras aan de rivier waaraan de woonruimten liggen.

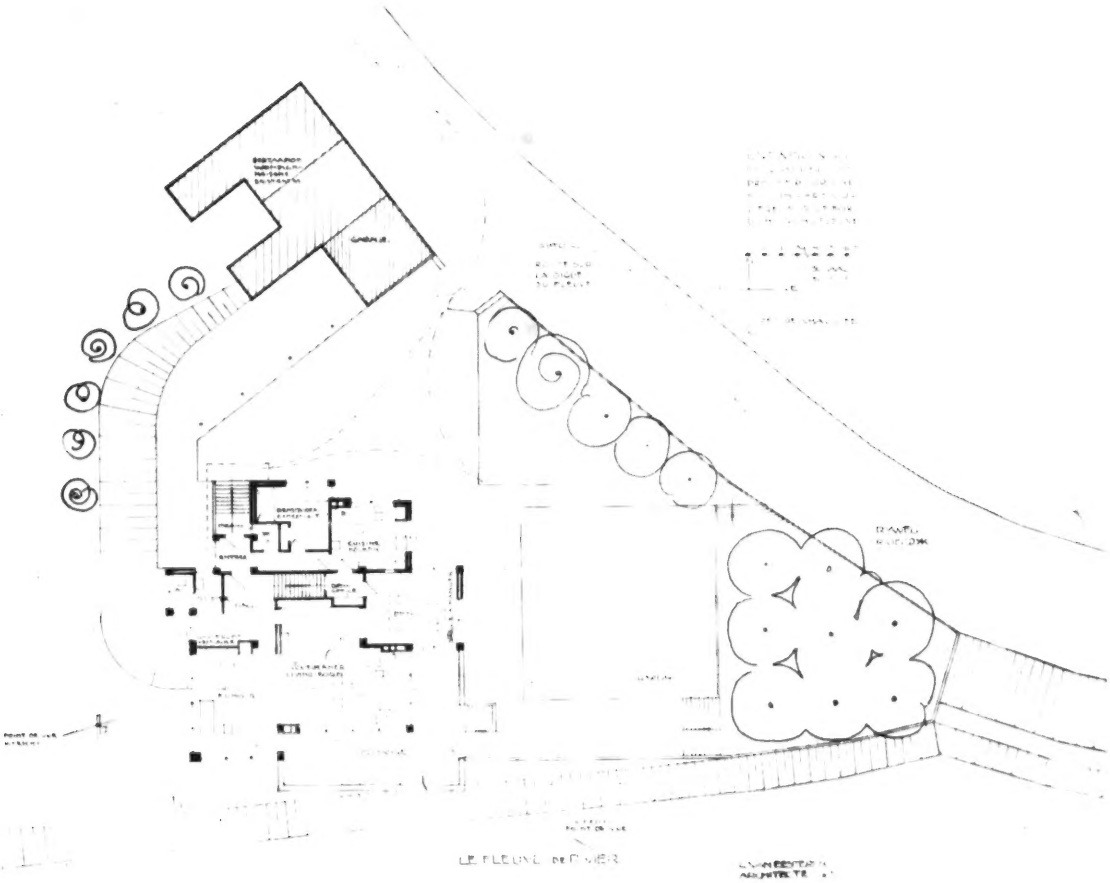
De luifel boven het terras geeft beschutting tegen te veel zon in de zomer en ook tegen de regen. De ramen er boven laten in de winter, herfst en lente de zon diep in de kamers schijnen. In de zomer kunnen zij worden gesloten door middel van rolluiken.

Het huis is open naar buiten (landschap en tuin vormen met de woning een geheel). Niettegenstaande het vanwege het klimaat en de ligging, zoals op de vogelvluchttekening is te zien, vele afsluitende muurvlakken heeft. De horizontale raamopeningen maken dit mogelijk.

Wand – waar hij nodig is, licht en uitzicht – waar zij worden gewenst.

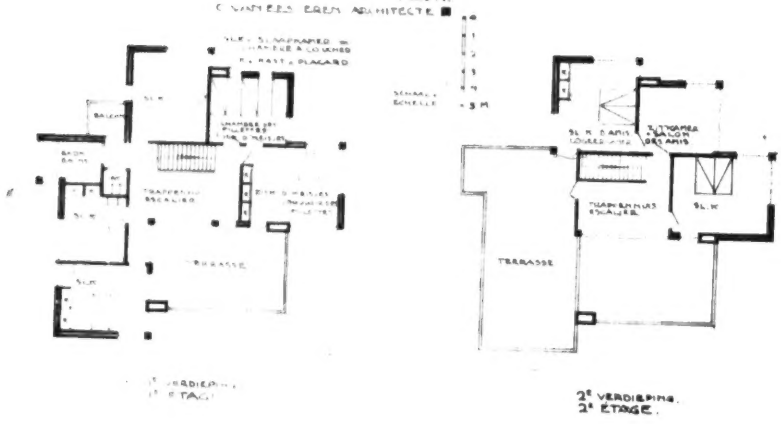
Vroeger kon men dit alles niet verwerkelijken, men kon b.v. geen horizontale ramen maken. De tegenwoordige bouwconstructies en materialen stellen ons in staat te bouwen in overeenstemming met onze woonbehoeften.

duitse vertaling in „Cicerone", 1927, pag. 568



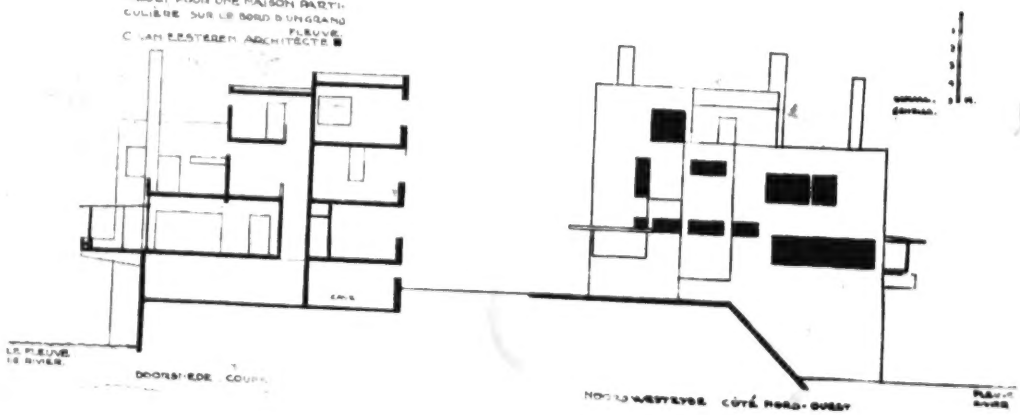
van eesteren ontwerp voor een woonhuis aan de rivier 1923

ONTWERP VOOR EEN WOONHUIS
PROJET POUR UNE MAISON PARTI-
CULIÈRE SUR LE BORD D'UN GRAND
FLEUVE.
C. VAN EESTEREN ARCHITECTE.



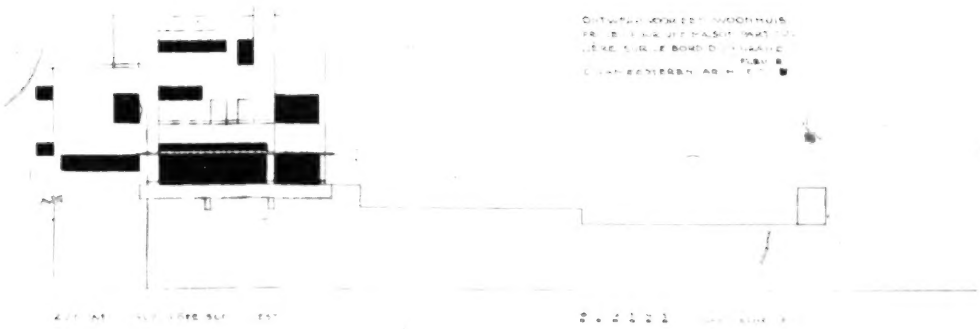
2e VERDIEPING.
2e ÉTAGE.

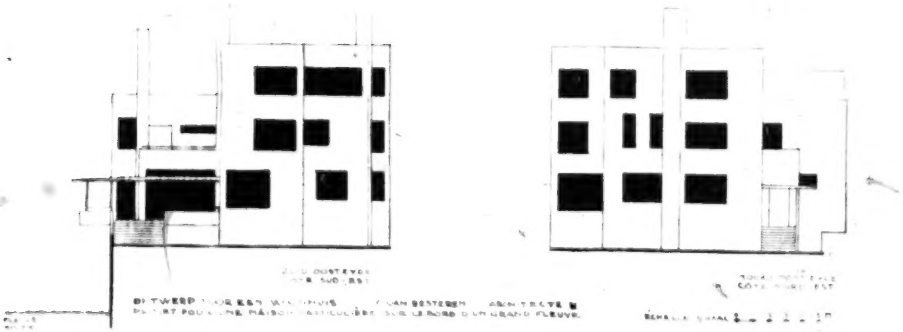
ONTWERP VOOR EEN WOONHUIS
PROJET POUR UNE MAISON PARTI-
CULIÈRE SUR LE BORD D'UN GRAND
FLEUVE.
C. VAN EESTEREN ARCHITECTE.



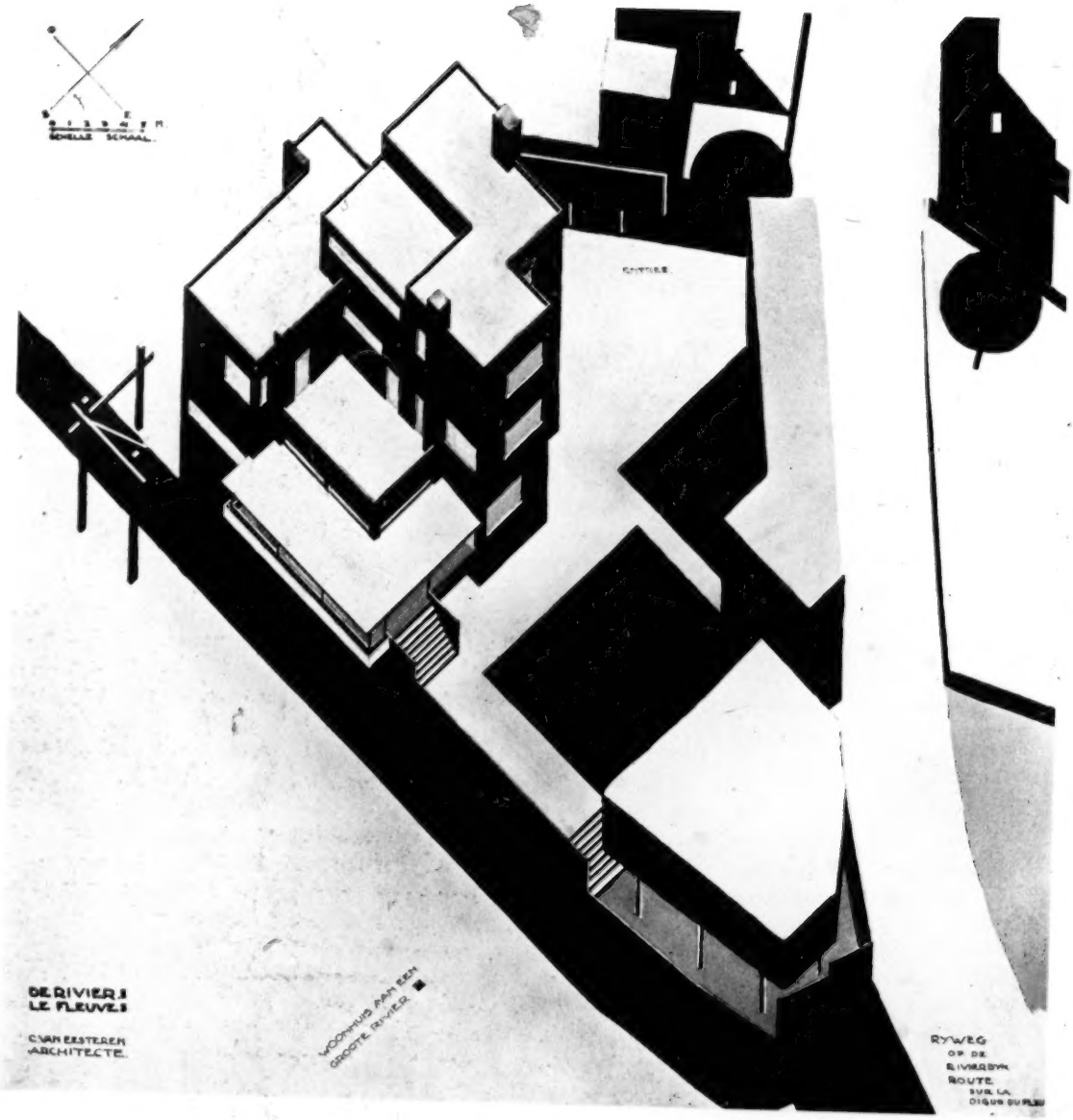
DOORSNEDE COUPE

NOORD-WESTELIJKE GEVEL CÔTÉ NORD-OUEST





van eesteren ontwerp voor een woonhuis aan de rivier 1923



van eesteren ontwerp voor een woonhuis aan de rivier 1923

de prijsvraag ‚unter den linden'

Toelichting bij het ontwerp: De ‚Unter den Linden' te Berlijn is 60 m breed en 1300 m lang. Zij dateert als lindenlaan buiten de stad van 1650 en heeft zich eerst ontwikkeld tot een deftige woonwijk en daarna tot, wat de Duitschers een ‚Monumental'- of ‚Prachtstrasse' noemen.

Deze ‚Prachtstrasse' verloor evenwel haar karakter en is nu een complex gebouwen van de meest willekeurige samenstelling geworden, waarin niet het minste spoor van eenheid meer te bespeuren is. Slechts de grootsche aanleg is overgebleven.

Het ontwerp draagt het motto ‚Gleichgewicht', d.w.z. ‚Evenwicht', omdat getracht is een evenwicht te vormen tusschen oud en nieuw, hoog en laag, straatvlak en straatwand, enz. en wel door uit te gaan van de spanning, welke tusschen deze gegevens bestaat. Er is dus niet gestreefd naar een evenwicht door ‚Ausgleich', maar door contrast.

Om te kunnen vaststellen, hoe Unter den Linden zich in de 20e eeuw zal moeten ontwikkelen', was het in de eerste plaats noodzakelijk de hoofdelementen op te speuren, waaruit het ‚Unter den Linden'-complex bestaat, ook omdat een formeele, vormelijke oplossing hier zeker niet op haar plaats zou zijn.

Gedeelten van het ‚Unter den Linden'-complex, zooals de omgeving van den Platz am Zeughau., Opernhaus, Pariser Platz, enz., hebben sterke historische en kunstwaarde en zullen daarom nog langen tijd in hun tegenwoordige gedaante blijven bestaan.

Anderzijds bestaat het complex uit een zakengedeelte, waarin het zakelijke karakter steeds meer gaat domineeren. Er zijn dus twee elementen, twee functies in het ‚Linden'-complex te onderscheiden, n.l. een zakelijk en een historisch-representatief element.

Nu ligt de oplossing van het probleem in de erkenning van de tegenstelling, die er tusschen deze twee elementen of functies van het ‚Linden'-complex bestaat: n.l. de tegenstelling:

‚Unter den Linden' als historisch monument en ‚Unter den Linden' als zich ontwikkelende zakenwijk, als zich ontwikkelende Boulevard.

Deze tegenstelling zal in de toekomst zoo zuiver mogelijk tot uitdrukking moeten komen.

De beide historische gedeelten, dit zijn dus de blijvende, liggen aan de uiteinden van het ‚Linden'-complex, met het zakengedeelte daar tusschen in.

In het ontwerp ontstonden dus vanzelf drie deelen, waarvan één bij Brandenburger Tor, en één bij het Opernhaus blijven zooals zij zijn en een op de elschen van het moderne zakenleven opgebouwd middengedeelte.

Het zakengedeelte kan horizontaal en gedeeltelijk sterk verticaal, streng zakelijk als een nieuwe eenheid opgebouwd worden, terwijl de historische deelen daarentegen laag en schilderachtig als kijkstukken blijven staan.

Het zakengedeelte groeit, strak en streng, het historische kijkstuk sterft af; waardoor het sterke contrast ontstaat, dat op deze wijze gebeeld wordt.

De teekeningen doen zien, dat is uitgegaan van de hoogte van den ‚Brandenburger Tor', welke de grondmaat vormt, waarop alle andere zijn opgebouwd. Door den terrasvormigen opbouw kan de hoogte van den straatwand zeer bescheiden blijven, zoodat de goede verhouding tusschen straatwand en straatvlak blijft bestaan.

Vooral in de laatste jaren is door het oprichten van hooge gebouwen, als banken, enz., in dit opzicht aan de ‚Unter den Linden' veel bedorven. Door het voorgeschreven gevel-schema zijn zij bovendien caricaturen der nog bestaande oude ‚Linden'-paleizen geworden, welker werking zij bovendien totaal vernietigen.

Doordat bij de voorgestagen oplossing een wezenlijk geheel nieuwe verschijningsvorm en schaal consequent tegen de oude gebouwen worden gesteld, zullen deze in hun werking versterkt worden. Domineerenden zij voeger, volgens dit ontwerp, zullen zij het detail van het stadsbeeld vormen en op hun beurt de schaal van het geheel bepalen.

De lage voorgebouwen aan de ‚Unter den Linden' zijn voor winkel, magazijn of warenhuis bestemd, terwijl de torenhuisvormige achtergebouwen, welke een direkten toegang van de Unter den Linden hebben, voor kantoren, hotels e.d. te gebruiken zijn. Onder de lage voorgebouwen is aan de straat voor de etalages een arkade ontworpen, welke bij de Wilhelms- en Friedrichstrasse tevens gebruikt wordt om het voetgangersverkeer te regelen. De terrassen op de 3e, 6e en andere verdiepingen kunnen als daktuin benut worden.

Bij het bepalen der bebouwingshoogte is uitgegaan van een minimum aan nuttigen inhoud der bebouwing, dat noodzakelijk is om de uitvoering van het plan finantieel mogelijk te maken.

Het bouwbedrijf, nov. 1925, pag. 1

Bouwkunstige vorm is een verstoffelijking van levende gedachten en is de voldoening aan zeer reëele behoeften en noodzakelijkheden.

Bouwkundige schoonheid ontstaat uit de onbegrensde erkenning der te vervullen functie en voldoening hieraan met een minimum van middelen.

De taak van den architect is: de schoonheid, welke in alle menschelijke voortbrengselen latent aanwezig is, te organiseeren en daardoor zichtbaar te maken, waartoe hij elke opgave tot in haar laatste practische en ideëele consequenties doorgronden en beleven moet. Een architectuur-ontwerp kan op verschillende wijzen toegelicht worden; zoo is het o.a. mogelijk door een analyse van den ontwikkelingsgang van het ontwerp zijn wezen te benaderen, anderzijds kan men vanuit het voltooide ontwerp als vormverschijning zelf trachten tot het wezen ervan door te dringen. Wij zullen ons hiertoe van beide methodes bedienen. Wat hield de opgave in?

Het scheppen van winkelruimten met étalages, bovenwoningen, een café-restaurant, vergaderzaal, billardzaal, enz. Elk dezer ruimten moet aan een of meer functies, als wonen, verkoop enz. voldoen. Elk dezer begrippen woning, winkel enz. hebben alzoo vele functies, welke om voldoening vragen in zich en slechts na lange training zal de architect er in slagen al deze begrippen tot één beeldende idee te comprimeeren. Daartoe worden deze begrippen voor hem tot abstracties en eerst hierdoor wordt een bewuste beheersching, welke tot schoonheid leiden zal, mogelijk. Ook de constructieve middelen, zooals het steunpunt, de wand enz., waarmede we aan de opgave kunnen voldoen, zijn een verstoffelijking van acties en functies en worden als zoodanig geabstraheerd: bijv. het steunpunt als lijn, de wand als vlak enz.

De functies der ruimten en constructies, alzoo de levende inhoud der opgave, aldus geabstraheerd, zijn nu te overzien en worden als een gelijktijdigheid (Simultanéité) in de conceptie beheerscht en gevat in vormen welke deze functies zoo klaar mogelijk in zich hebben.

De vorm kan dus niet vooropgesteld zijn en zal vormloos zijn, d.w.z. zij zal niet passen in eenig vooropgezet vormenschema.

De vorm is een verstoffelijking van de functies geworden, niet illustratief of beschrijvend zooals veelal het geval is, maar wezenlijk, d.w.z. de functies zelf zijn tot schoonheid geworden en onderling er toe georganiseerd.

Voor hen, die angst mogen gevoelen voor een dergelijke abstracte-schoonheid, zij opgemerkt, dat ons wezen de volmaaktheid wel erkent, maar slechts tijdelijk realiseeren kan. Hiermede is dus de chaos, of het onvolmaakte, waarin we ons dikwijls wonderlijk wel voelen, gered; niettegenstaande dat, streven we naar het volmaakte en is slechts datgene waarlijk schoon, dat dit volmaakte het meest benadert.

Bouwen, 1925, pag 56

domela

Ik houd niet van theorien van een kunstenaar over zijn werk, indien deze a posteriori zijn. Het aan zijn werk vooraf gegane werk is mij liever. Dit werk informeert mij directer dan uitleg of theorie.
Noodzakelijk is het nu in het leven te staan en te trachten onze ideeën daarin te verwerkelijken. Het leven is voor mij de toetssteen voor de juistheid onzer ideeën, wij kunnen daaraan zien in hoeverre onze ideeën werkelijk en levensvatbaar zijn.
Door consequent door te werken en te staan voor het feit komen we tot het inzicht dat het schilderij ophoudt en zich verliest in het wandvlak. Daarom keeren wij ons naar de drie dimensionale ruimte, om die evenals het schilderij, door kleur, constructief in te deelen. We begeven ons dus in het gebied der ‚toegepaste kunst' en vormen daarin weer de groep die constructief opbouwt, daarbij direct uitgaande van het utilitairistisch begrip tegenover de anderen, die alleen maar ‚decoratief' willen werken.
Zoowel op 't gebied der architectuur, als op dat der reclame, film, werken nu reeds velen, die de nieuwe ideeën voorstaan en alleen door steeds weer opnieuw te wijzen op het werk, zullen de menschen kunnen overtuigen van de juistheid onzer inzichten en wel als contrast op de decoratie. Het is de groote verdienste van de Stijl dit reeds voorgestaan en in werk en woord gepropageerd te hebben. Mijn beste wenschen voor de volgende 10 jaren!

De Stijl, Jubileumnummer, pag. 91

rinsema

volzinnen

het enige wat ik op een kalm en bedaard mens tegen heb is hij heeft geen vuur genoeg om gedwongen kalm te zijn.
't is goed zich voor te bereiden om te werken. nog beter is het, werkende zich voor te bereiden, om in het toekomende iets zonder voorbereiding te doen.
de rijke beschouwt zijn handen als heilig, doch ik zeg u: niet de hand, maar het gebruik uwer handen is heilig.
er is te veel in ons leven dat onze gedachten bezig houdt, te weinig waarvan wij geheel zijn vervuld.
de mens is van nature hoekig.
de meeste mensen worden door vrienden begraven.
omdat ons leven zich vergeestelijkt, is ieder mens ontvankelijk voor geestelijk leven.
we hebben de snelheid lief, we gaan niet gelijk kinderen huppelend door het leven. de dans is niet meer in ons, we zijn zwaar.
is een kunstvoorwerp een kunstwerk, we zullen het geestelijk zien. is een kunstvoorwerp geen kunstwerk, we zullen het van nabij bezien.
het zien uit vakkundig oogpunt is niet zelden 'n verslapping van het geestelijk zien, want er is geen liefde in 't naderen zonder schroom.
wees waar en ge zult strijden, maar strijdt niet opdat gij waar zoudt schijnen.

verzamelde volzinnen, Stijl uitgave 1920

kiesler

l'architecture élémantariseé

Un systeme de tension dans l'espace libre. Changement de l'espace en urbanisme. Aucun fondement, aucun mur. Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique. En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.

De Stijl, jubileumnummer pag. 101

röhl

der begin und die entwicklung des stil's 1921 in weimar

Das Jahr 1921 war für Weimar und für die Entwicklung der deutschen Kunst von grosser Bedeutung.
Im Jahr 1921 kam der Holländer Theo van Doesburg als Gast zu uns nach Weimar. Sein Wirken galt der neuen Gestaltung, die er uns in seinen Werken als Anregung brachte. Durch seine Zeitschrift ‚De Stijl', dessen Redakteur er selbst ist, durch seine hervorragenden Artikel und Reproduktionen machte Theo van Doesburg uns bekannt mit den Werken der Stylkünstler in Holland. Er setzte sich für die besten Künstler des Auslandes, die die Gestaltung des Neuen erkannt hatten, mit Eifer ein. Seine Lichtbildvorträge regten die junge Generation, die sich in dieser Zeit in Weimar am Bauhaus zusammenfand, an. Die Lehre der neuen Gestaltung, dessen Meister van Doesburg ist, schlossen sich viele Schüler mit Fleiss an. Mit grosser Begeisterung war ich Schüler dieses Meisters und verehre in ihm den Verkünder und Wegbereiter der Neuen Zeit, Die Reinheit und Klarheit, die Offenheit der Gesinnnug und die Stärke der Gestaltung, die in seiner Arbeit lag, die er in selbstloser Weise der kommenden Generation übermittelte, erkannte ich und begeisterte mich, diesen Weg zu erarbeiten. Ich habe versucht in meinen Werken das kollektive dieser Gesinnung zu erreichen. Van Doesburg verdanken wir die Entwicklung der modernen Architecktur. Ueberall findet man seine Anregung in neuer Typographie, in neuer Ausmalung von Räumen fruchtbar angewendet und verwirklicht. Heute, zum 10-jährigen Bestehen der Zeitschrift ‚De Stijl', beglückwünsche ich den Führer Theo van Doesburg zu weiternen neuem Sieg.
Die Stärke van Doesburg erkenne ich in der Vielseitigkeit seines Schaffens. Es mögen in den einzelnen Künsten stärke Einzelpersönlichkeiten in der Zeit der Entwicklung vorhanden gewesen sein'aber in der Gesamtheid und Geschlossenheit des Geisters überragt Theo van Doesburg die Bedeutandsten dieser Bewegung.

De Stijl, jubileumnummer, pag. 103

antheil

abstraktion und zeit in der musik

In der Musik ist die einzig mögliche Abstraktion das Gefühl für Zeitraum, und ihr Verhältnis zum menschlichen Körper durch das Organ des Ohres; durch das Abmessen und die Zeichnung des Zeitraums mit Hilfe von verschiedenen Tonpunkten.
Und Ton heisst nur ‚Vibration'. Abstraktion kann nicht durch Vibration erreicht werden, sondern durch die Zeichnung von Tonpunkten und die musikalisch unsichtbaren Linien die zwischen sie durchgehen. Diese Formen finden sich gänzlich in der Zeit. Es ist unmöglich irgendwelche kritische oder mathematische Betrachtung über Musik anzustellen ohne bei diesem Punkt anzufangen. Und Abstraktion oder irgendwelchen wahren Modernismus in der Musik ohne diese Basis anzusehen, wurde der reinste Wahnsinn sein.
Paris, Oktober 1924

De Stijl, VI, pag. 155

manifest der musico-machanica

Andererseits lasst uns ehrlich sein und gestehen wir ein, dass unser heutiger Orchesterspieler schon zur Maschine geworden ist. Seine Orchestertauglichkeit wird nach seiner Maschinenmässigkeit und Anpassungsfähigkeit anderer Auffassung zu folgen abgeschätzt. Nur ein Schritt ist es weiter, all dies auf eine Papierrolle mit den genau verlangten Schattierungen und Nuancen zu perforieren. Wir werden natürlich sentimentale Leute finden, die einzuwenden haben, dass es dann diese wundervollen Ungenauigkeiten der Aufführung nicht mehr geben wird.

De Stijl, VI, pag. 101

graeff

wir wollen nicht länger analphabeten sein

(Zum problem einer Internationalen Verkehrszeichensprache).
Wir sind wieder zu Analphabeten geworden. In Holland, in Finnland, in der Tschechoslovakei, in Russland, Ungarn, Japan und Argentinien stehen wir hilflos wie Kinder auf den Bahnhöfen. Wir sehen eine Unzahl von wegweisenden, warnenden, erklärenden Schildern; aber lesen können wir sie nicht. Wir wollen nicht länger Analphabeten sein! Wir brauchen eine Internationale Verkehrszeichensprache. Für die wichtigsten Verkehrsbedürfnisse müssen eindeutige, klare Zeichen gefunden werden, die in allen Ländern gleiche Anwendung finden.
Man hüte sich vor Symbolen! Man hüte sich vor Willkühr! Das eine führt zur Dekoration, das andere zu Unklarheit. Hier soll eine Sprache entwickelt werden. Eine eindeutige, klangvolle, ausbaufähige Sprache. Blosse Verabredung ist untauglich.
Also handelt es sich darum, den Sinn des Zeichens aus den optischen Elementen zu bilden, aus den eigentlichen Farb- und Formelementen. Die Elemente der Formen sind: Quadrat, Kreis, und Dreieck. Diese sind untereinander nicht zu verwechseln; sie lassen in ihrer gedrungenden Form zugleich die Farben relativ am intensivsten hervor treten.
Unter den Farben sind nur Rot, Gelb und Blau, weiterhin die Neutralen Schwarz, Grau und Weiss absolut eindeutig, unverwechselbar. Alle Mischtöne sind für eine Verkehrszeichensprache auszuschalten.
Aus den Farb- en Formelementen ist die Verkehrszeichensprache exakt aufzubauen und zwar derart, dass die Elemente absolut funktiongemäss Anwendung finden. Anders können wir wohl zum Stammeln, nie aber zu einer Sprache kommen.

De Stijl, jubileumnummer pag. 98

vordemberge

die unvergleichliche mechanik

dieses thema wurde während des aufenthaltes in paris, winter 25/"26, studiert und festgehalten.
wir erleben die verabschiedung und den ablauf gewisser künste und gattungen überhaupt.
streng ist die wirklich moderne gestaltung von der ‚verspäteten Kunst' zu trennen. Es kommt vor, dass ein scheinbar immer dagewesenes thema in heutiger form und in heutigem sinne aufgefasst und bearbeitet wird, das hiesse aber, die sache nur frisch auflackieren und das begräbnis verschönern!
dass das gebiet der mechanik der kunst immer wieder nur zum element hinsichtlicht der sozialen- und wirtschaftlichen leistung und möglichkeit wie: bequem, mechanisch, etwas billiger, unterschiedslos im genuss, reproduktiv, als ersatz, zur übertragung usw. gestempelt wird, verrät, wie gefährlich und falsch die der mechanik zustehende mission und aufgabe gewertet und gedeutet wird.
bei all dem getue undder verteidigung des problems mechanik stelle ich fest, dass der wichtigste und bedeutendste punkt umgangen und nicht beobachtet worden ist: die beseitigung des zufalls, (dadurch erst heute endlich der weg zum befreiten material).
die ‚individuelle' laune und die liebliche art des personenkults (beides der kunst fremde gestaltungselements) sind hiermit ein für alle mal beseitigt.
wie der schneidige, konsequente und zukunftsgewisse weg in der entwicklung der absoluten gestaltung bis zum ureigensten element und material (ton, farbe, licht, fläche, zeit, raum, bewegung, intervall) dank der befreiung von dem gänzlich falsch verstandenen und unnötigen ballast, gelungen ist, so ist die knappste, sicherste, exakteste interpretation dank der mechanik erst jetzt zur reinen, absoluten gestaltung möglich und erreicht.
die mechanische gestaltung wird nur dort positiv sein und fascinieren, wo sie eben nur mit diesen mitteln selbst erreicht werden kann, also nicht in eine andere gattung übersetzt oder erklärt werden kann, eben ‚nur', nicht ‚auch' oder ‚und' schöpferisch möglich in diesem vortrag.
das so ‚modern' und akut gewordene thema der mechanik wird in gewissen fällen (da falsch verstanden) überschätzt. z.b. auch auf dem gebiete der ‚bildenden kunst': ich meine, seitdem festgestellt worden ist, dass es einerlei ist, wie der farbwert und überhaupt jegliches gestaltungsmaterial entsteht, wird es oft für zu wichtig gehalten, um etwa in dieser hinsicht welterschütterndes zu erwarten.
es besteht vielmehr die gefahr, bei der betrachtung der mittel den gedanken an den zweck zu verlieren, oder ornamental zu werden. ich wiederhole: die mechanik ‚in' der kunst gibt es nicht. die mechanik als gattung wie ton, farbe, licht usw. ist wirklich neu.
auf dem gebiet der gestaltungsarten ist folgende vollziehung zu beobachten: die wechselnde mission und aufgabe der bisher bekannten gattungen! z.b.: kompositionsgesetze und -reize der malerei sind auf dem gebiet der choreografie gelandet und hier erst für den heutigen menschen zum höchsten reiz und zur stärksten spannung entfaltet.
es wird überhaupt in den nächsten jahren vorkommen, dass ein jahrhundert altes gebiet und thema vollständig aufgelöst wird und verschwindet (das zeitalter der müden menschen und verspäteten kunst).
Die mechanik wird in der absoluten gestaltung ganz neue gesetze und reize heraufbringen, die sicherlich in der intensität und auffassung starken einfluss ausüben werden. der schöpferische mensch hat das bedürfnis, das recht und die pflicht, von diesen und überhaupt allen neuen gestaltungsmaterialien gebrauch zu machen, sie zu studieren und zu steigern.
mechanik heisst nicht überlegenheit in beziehung zu manuell oder körper oder person, tritt also nicht in den wettbewerb zu diesen, und ist unvergleichlich in beiderlei sinn.
das thema mechanik ist neu! und das verständnis und die kritik zur gestaltung verlangt eine ganze kultur für sich, die heute nur erst wenigen eigen ist.

De Stijl, jubileumnummer, pag. 106 vlg.

arp

für theo van doesburg

den kopf nach unten
die beine nach oben
stürzt er in das bodenlose
dorthin von wo er hergekommen ist

er hat keine ehre mehr im leibe
beisst keinen biss mehr in einen imbiss .
erwiedert keinen gruss
und hält nicht an selbst wenn man ihn anbetet

den kopf nach unten
die beine nach oben
stürzt er in das bodenlose
dorthin von wo er hergekommen ist

wie eine behaarte schüssel
wie ein vierbeiniger säugestuhl
wie ein tauber echostamm
halb voll halb leer

den kopf nach unten
die beine nach oben
stürzt er in das bodenlose
dorthin von wo er hergekommen ist

De Stijl, laatste nummer, pag. 1

schnurrmilch

bum bum barind ruckturtelsack
bestockt beschirmt die adlerkrill
in scheiben roh gefrickt gefrackt
ein hui und pfui dem schnabelschnill

lammdi lammda im bretterbaum
im autonomobilen reich
alotria trio quartett
und hanst im backen in den streich

und pflückt das edel jagt das eich
mit einer brust und einem arm
und tabie dhotet to to ast
wild wie ein bret in einem darm

De Stijl, VII, pag. 9

hugo ball

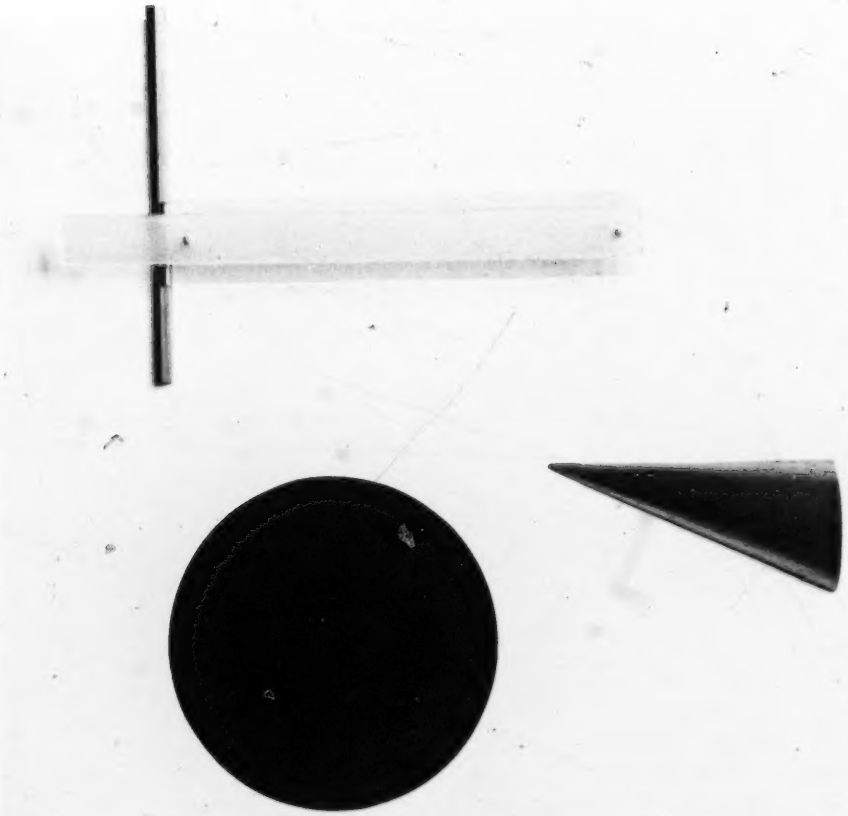
über literatür

Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann. Wir erreichten dies Resultat auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmässigen Satzes und demnach auch unter Verzicht auf ein dokumentarisches Werk (als welches nur mittels zeitraubender Gruppierung von Sätzen in einer logisch geordneten Syntax möglich ist).

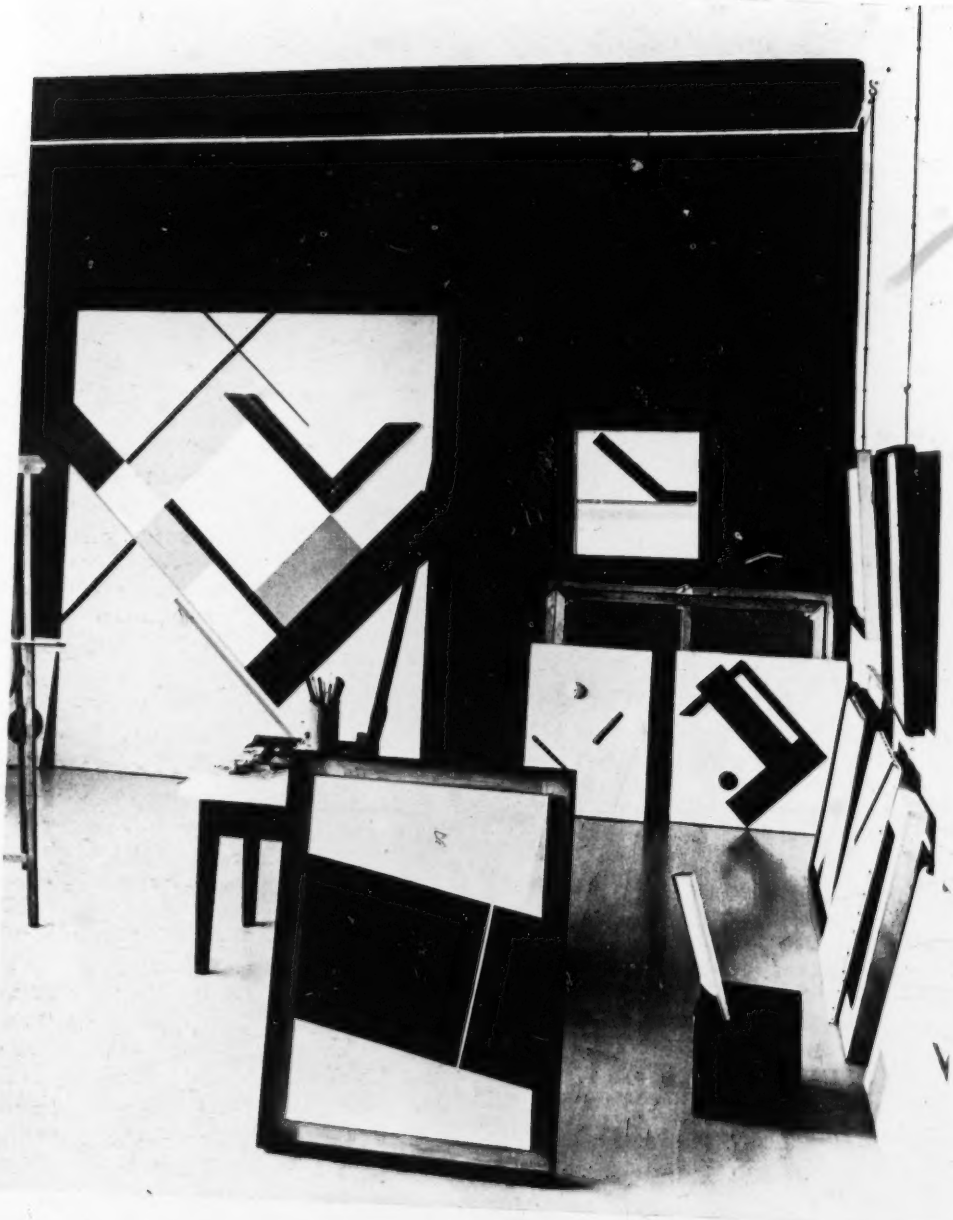
Was uns bei unseren Bemühungen zustatten kam, waren zunächst die besonderen Umstände dieser Zeit, die eine Begabung von Rang weder ruhen noch reifen lässt und sie somit auf die Prüfung der Mittel verweist. Sodann aber war es der emphatische Schwung unseres Zirkels, von dessen Teilnehmern einer den andern stets durch Verschärfung der Forderungen und der Akzente zu überbieten suchte. Mag man immer lächeln: die Sprache wird uns unseren Eifer einmal danken, auch wenn ihm keine direkt sichtbare Folge beschieden sein sollte. Wir haben das Wort mit Kräften und Energien geladen, die uns den evangelischen Begriff des ‚Wortes' (logos) als eines magischen Komplexbildes wieder entdecken liessen.

Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den ‚parole in libertà'. Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Satzrahmen (dem Weltbilde) heraus, nährten die ausgezehrte Grosstadtvokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wieder. Wir anderen gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie nahmhaft zu machen, liess dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung. Unsere Versuche streiften Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige, altkluge Umgebung kaum etwas träumen liess.

De Stijl, jubileumnummer pag. 79



vordemberge gildewart relief met glas en metaal 1924



vordemberge gildewart atelier 1927

van doesburg resumeert

neue schweizer rundschau, heft 1, januar 1929

Der Kampf um den neuen Stil.

In dem Moment, wo fast die ganze Welt noch mitten im Krieg stand, um 1916, war, vielleicht deshalb, in ganz Europa die Atmosphäre vorhanden, welche Vorbedingung ist für einen kollektiven, heroischen Schöpfungsakt. Wir alle lebten im Geiste des Werdens. Obschon bei uns in den neutralen Niederlanden kein Krieg war, bewirkte er doch Berührung, Spannung, und zwar geistige, und nirgends war der Boden günstiger, um erneuernde Kräfte zu sammeln. Der an unseren Grenzen wütende Krieg trieb viele im Ausland arbeitende Künstler heim. Die Maler Piet Mondriaan, Petrus Alma, Conrad Kickert, der Komponist Jacob van Domselaer usw., die ihre Ateliers oder Wohnungen in Paris hatten, kehrten nolens volens in ihr Vaterland zurück, um dort in dem kleinen Künstlerort Laren (N.H.) in engster Berührung miteinander zu schaffen. Der Architekt R. van 't Hoff kam aus Amerika zurück, wo er in Wright's Atelier arbeitete, andere kehrten aus Deutschland und Italien heim.

pag. 41

1917. Nie war das öffentliche Kunstleben bei uns so lebendig gewesen wie um 1917. In fast allen Städten kämpften Künstlerkre se, in Amsterdam ‚Het Signaal' unter Führung des französischen Kubisten Lefauconnier, ‚de Hollandsche Kunstkring' unter Führung von Conrad Kickert und ‚De onafhankelijken'. In Rotterdam wütete ‚De branding' unter Führung des Sensitivisten Laurens van Kuik, im Haag wurde von mir und Erich Wichmann ‚De anderen' als Sammelpunkt gegründet, während in Leiden die vom Architekten Oud und mir geleitete ‚Sphinx' entstand. In allen diesen Zentren fanden Wanderausstellungen statt, an denen sich fast alle modernen Künstler Europas nebst einigen Architekten beteiligten. Ob aus Neugier oder Interesse, die Ausstellungen waren überaus stark besucht und wurden zu ‚Vorposten' in den öffentlichen Kämpfen gegen Vorurteil und Konvention. Das holländische Publikum, durch die Ausstellungen welche seit 1912 von den fortschrittlichsten Künstlergruppen arrangiert wurden, schon vertraut mit den verschiedensten Strömungen, wie Kubismus, Futurismus und Expressionismu, bekämpfte mit Hilfe der gesamten Presse den neuen Kunstwillen. Aber auch die verschiedenen Künstlerkreise bekämpften sich gegenseitig und zwar vermittelst der Presse, im eigenen Organ oder auf der Strasse und in den Cafés. Nicht selten kam es zum Handgefecht, und ich, der ich selbst mitten im Kampf stand, erinnere mich wie ich auf einer Ausstellung von ‚De branding' in Rotterdam unerwartet von einigen Malern angegriffen wurde, und wie einer dieser Künstler eine Holzplastik vom Sockel hob und nach meinem Kopf schleuderte. Nicht ohne Gefahr für die Besucher, die gar nicht wussten, dass es sich hier um eine neue ‚Kunstüberzeugung' handelte . . . Sehr oft kam es auch zu Konflikten mit der Presse. In den Ausstellungen konnte man einen Anschlag mit den Worten ‚Presse keinen Zutritt' finden.

Aber auch auf friedlicher Weise machten wir Propaganda für unsere Bestrebungen. Fast alle Vertreter einer Richtung arrangierten Vorträge, bis in die kleinsten Orte des Landes. (Von 1914–1920 habe ich z.B. etwa 60 öffentliche Vorträge zur Verteidigung der neuen Kunst in Holland und Belgien gehalten, aber auch hier wurde man oft handgemein). So wurde in Holland der neue Kunstgedanke bis in die kleinsten Dörfer propagiert und die Forderung der praktischen Realisierung gestellt.

pag. 42–43

Obschon diese Künstler, hauptsächlich Maler, für den ‚neuen Kunstgedanken' kämpften ‚war man ziemlich im Unklaren, worauf es im Wesentlichen ankomme. Man gehörte mit Leidenschaft einer bestimmten Richtung an, oder man lehnte eine andere Richtung hartnäckig ab. Eine gemeinsame Aesthetik fehlte. Ein kollektiver Wille war anfangs nicht vorhanden. Nur ein Gedanke war lebendig: der Gedanke der Erneuerung in jeder Hinsicht. In öffentlichen Demonstrationen, in den Ausstellungen lernte man sowohl die Uebereinstimmung wie die Unterschiede kennen. In Gespräche klärten sich die Begriffe. So entstand allmählich eine Reinigung der Künstlerischen Produktion, und aus diesem Prozess der Reinigung und Klärung entstand bei den radikalsten Künstlern ein kollektiver Gestaltungswille. Das Bedürfnis nach Abstraktion und Vereinfachung war uns allen seit 1913 schon gemeinsam; man stellte das mathematische Temperament in den Vordergrund, in Gegensatz zum Impressionismus, den man verneinte; man nannte alles, was nicht auf die äusserste Konsequenz hinzielte ‚Barok'. Darüber war man sich klar, dass der Kampf gegen das Baroke in seiner meistdifferenzierten Erscheinung ging. Man wollte das Bild des Baroks, der Morphoplastik, die Kurve zerstören, und zwar deshalb, weil sie unfähig war, den neuen Geist unserer Epoche zum Ausdruck zu bringen und dem Gedanken einer neuen geistigen, männlichen Kultur Form zu leihen. Masstab für die Richtigkeit eines Kunstwerkes war: die Forderung zum Neuen.

Man wollte die braune Welt durch die weisse ersetzen. In diesen zwei Farbbegriffen lag der ganze innere Unterschied zwischen Altem und Neuem. Die braune Welt hat bis gegen die äussersten Grenzen des Kubismus ihren Ausdruck im Lyrischen, Verschwommenen und Sentimentalen. Die weisse Welt fing an mit Cézanne und führte über van Gogh und die Blüte des Kubismus zur elementaren Konstruktion, zur klaren Farbstruktur, zur architektonischen sentimentlosen Gestaltung, zum Elementarismus.

Es darf niemanden wundern, dass diese Forderung an erster Stelle im Bilde zum Ausdruck kam. In Holland war doch seit Jahrhunderten die Malerei das Erneuerungsphänomen. Sie ist der künstlerische Ausdruck, welcher den Holländern am meisten liegt, aber deshalb war es eben am schwersten, hier neue Forderungen zu stellen. Die Architekten hatten es leichter. Sie hatten keine derartige historische Konvention zu bekämpfen, und was man als Architektur noch anerkannte, das lehnte man als ‚Bild' unerbittlich ab. Deshalb war es für die Maler seit Van Gogh am schwersten, sich künstlerisch durchzusetzen.

Es ist zweifellos wegen des ‚architektonischen' Charakters ihrer Bilder den radikalsten Malern am Ende gelungen, das Publikum vom Ernst ihrer Bestrebungen zu überzeugen und die sich entwickelnde Architektur nicht nur zu ‚beeinflussen', sondern die Richtung zur kollektiven Konstruktion zu diktieren.

Um 1917 war aber von einer kollektiven Konstruktion noch nicht die Rede, obschon einige Maler versuchten, in Zusammenarbeit mit Architekten (van der Leck mit Berlage, ich selber mit Oud usw.) ihre malerischen Ideen statt auf die Leinwand in gesetzmässigem Zusammenhang mit der Architektur in den dreidimensionalen Raum zu übertragen. In dem Bestreben, Architektur und Malerei organisch zu verbinden, lag schon der Embryo eines universalen Stilgedankens. In dem Moment, da die radikalsten Künstler, die damals in Holland arbeiteten, sich vom öffentlichen Kunstleben isolierten, entstand der Gedanke, vermittelst eines Organs den Individualismus zu bekämpfen, Klärung über gemeinsame Arbeit zu schaffen, und alle schöpferischen Kräfte zu sammeln, welche auf ihrem Gebiet die Konsequenzen des Neuen gezogen hätten.

Aus diesem kollektiven Bedürfnis nach Klärung, Sicherheit und Gesetzmässigkeit im neuen Kunstwollen gründete ich die Zeitschrift ‚De Stijl'.

1918. Mein Atelier in Leiden wurde allmählich zum Sammelpunkt derer, welche sich für eine radikale Erneuerung der Kunst einsetzten. Der Vorschlag, in einem Organ die Doktrin der neuen Gestaltung festzulegen, unsere Arbeiten zu verteidigen und die schöpferischen Kräfte zur Mitarbeit zu gewinnen, ergab sowohl bei den Aeltesten unter uns (Mondrian, van der Leck usw.), wie bei den Jüngsten, welche sich voll Enthusiasmus diesem Gedanken hingaben (Rob. van 't Hoff, Jan Wils, Oud, Rietveld, Vantongerloo, Bonset, van Leusden usw.), völlige Uebereinstimmung.

Was war es denn, das die jungen Menschen, meistens Architekten, voller Zutrauen zu mir, dem Maler, führte? Welcher Masstab war entscheidend für sie; wenn sie uns, ihre ersten Arbeiten zeigend, fragten, ob es ‚in der Richtung' sei? Welche Richtung war gemeint? Und wieviel heimliche Vorarbeit war schon geleistet worden, bevor sie ihre Wwerke dem Urteil der Maler unterwarfen?
Es ist nützlich zu wissen, dass schon um 1916 in einer literarischen Zeitschrift ‚De nieuwe beweging' (die neue Bewegung) vom Autor dieses Artikels ein Zyklus von Aufsätzen über die neue Bewegung in der Malerei erschienen war. Zum erstenmal wurde hier der Versuch gemacht, das wirklich ‚Neue' der schöpferischen Arbeit zu formulieren Aber trotz dieses aufsehenerregenden Artikels war noch eine Unmenge von Punkten zu klären, was die Architektur betraf usw.
Mit der Gründung des Stijls war also eine führende Ideologie geschaffen, und die Jüngeren wurden sich bewusst, in welcher Richtung die Weiterentwicklung der Kunst lag. pag. 43–44

Jeder arbeitete auf seinem Gebiet, um die wahren Elemente des Schaffens zu entdecken. Diese Elemente waren folgende: für die Maler, die Farbe; für die Bildhauer, die Masse; für die Architekten, der Raum und die Materialien. Wir fürchteten nicht, die Konsequenzen unserer neuen Erkenntnisse in die Praxis zu übertragen; in unserem Manifest forderten wir die neuen Künstler zu denselben Konsequenzen auf.
Das erste Manifest, das wir um 1918 mit fast geometrischer Genauigkeit aufstellen und in verschiedenen Sprachen über die Grenzen verstreuten, fand Widerhall in allen Künstlerkreisen Europas. pag. 46

neue schweizer rundschau, heft 3, märz 1929

Die neue Architektur, damals noch ein ganz problematisches Gebiet, wurde von den Architekten J. J. P. Oud, Rob. van 't Hoff und Wils, propagiert und verteidigt. Trotzdem diese Aufsätze viel weniger aggressiv waren als die der Maler, bewirkten sie, vielleicht deshalb, die ersten Realisierungsmöglichkeiten. Vergessen wir nicht, dass gleichzeitig gemalt und gebaut wurde und es sich durchaus nicht bloss um theoretische Auseinandersetzungen handelte. Oud schuf in Zusammenarbeit mit Kamerlingh Onnes und mir die erste kubistische Villa am Meer (Katwijk a/Zee) und die auch heute noch ‚moderne' Halle in seinem Bau in Noordwijkerhout. Schon hier versuchten wir zu einer gestaltenden Einheit zwischen Bauen und Malen zu gelangen. Die Malerei sollte die Architektur unterstützen, betonen, vollenden.
Eine architektonische Schöpfung, die weit über alle diese Anfangsversuche hinausging, war der Bau der grossen Betonvilla in Huis ter Heide von Rob. van 't Hoff, einem der fanatischsten Kämpfer für den neuen Baugedanken. Mit dieser rein architektonischen Schöpfung, zugleich mit den fortschrittlichen Malereien Mondrians, van der Lecks und des Autors, den elementaren Plastiken Vantongerloos, setzte eine neue Phase ein.
pag. 171–172

1919. Mit diesem Manifest (das sogenannte November-Manifest) appellierte Holland zum erstenmal an die internationale Kultur. Es wäre in normalen Zeiten kaum zu verstehen, dass eine so einfach gestellte Forderung so tiefen Eindruck auf die junge Künstlergeneration ausüben könnte. Und seine Wirkung blieb nicht aus. Ganz unerwartet sahen wir uns überstürzt von Sympathieerklärungen, Gruppenzustimmungen aus Italien, Deutschland, Frankreich, Belgien, aus Spanien, aus der Schweiz, und sogar aus England. Nur Holland blieb kalt, verspottete unsere Kundgebung und versuchte bloss hier oder dort einen grammatikalischen Fehler zu entdecken! Der Erfolg bei unseren Nachbarn verdanken wir dem Umstand, dass die jungen, aus den Schützengräben heimkehrenden Studenten und Künstler in unserem Manifest das erste Anzeichen von geistigem Aufleben spürten.
pag. 173–174

Nahm Holland uns unsere internationale Haltung übel, so erwarb uns in ausländischen Künstlerkreisen diese internationl gepalante Aktion die Sympathie von hervorragenden Persönlichkeiten. Auch das junge Deutschland brachte unserem Kampf Sympathie entgegen. Ich vermute jedoch, dass man weder in Deutschland noch in Italien oder Frankreich genau über unsere Bestrebungen orientiert war. Es liegt auf der Hand, dass man der Ansicht zuneigte, man habe es mit einer schöpferischen Variation des Kubismus oder Expressionismus zu tun. Denn in den Konflikten, welche sich später (um 1921) ergaben, zeigte sich ganz klar, dass man unserer Geisteshaltung, unserer neuen Religion sozusagen, ganz fremd gegenüberstand. pag. 174–175

van doesburg resumeert ↓ →

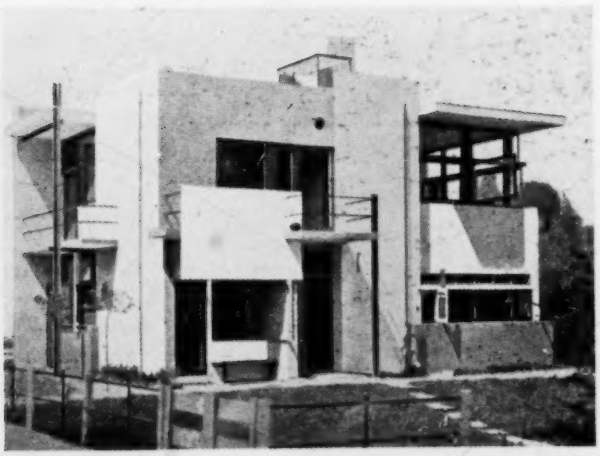
neue schweizer rundschau, haft 5, mai 1929

Neue Gestaltung und Produktion. Bevor die Stijlprinzipien sich veralligemeinerten und von Architekten und Dekoratouren übernommen wurden, bevor es eine Stijl-Schule gab, konzentrierten sich in einem Begriff alle Nebenbegriffe. Diesen Fundamentalbegriff drückten wir durch das Wort ‚Gestaltung' aus, im Sinne schöpferischer Leistung. In unserer neuen Terminologie bedeutete das aber etwas wesentlich anderes als man geläufig unter dem Wort ‚Gestaltung' verstand. Das Wort Gestaltung wurde neu empfunden und bedeutete uns das Ueberrationale, das Alogische und Unerklärbare, die an die Oberfläche emporsteigende Tiefe, das Gleichgewicht von Innen und Aussen, die Errungenschaft im schöpferischen Kampf mit uns selber.
Es entstand eine neue Terminologie in der wir die kollektive Idee, Triebfeder gemeinsamer Aktion, zum Ausdruck brachten. Alle Künste, akustisch oder optisch, literarisch oder architektonisch, wurzelten in ein und demselben Begriff: Gestaltung. Die geistig-schöpferische Initiative des Individuums war für uns das Massgebende und deswegen scharf zu trennen von materieller Produktion. Jedes Kunstwerk sollte eine neue geistige Erfindung und dem Artefakt, dem materiellen Produkt, polar gegenübergestellt sein. pag. 373

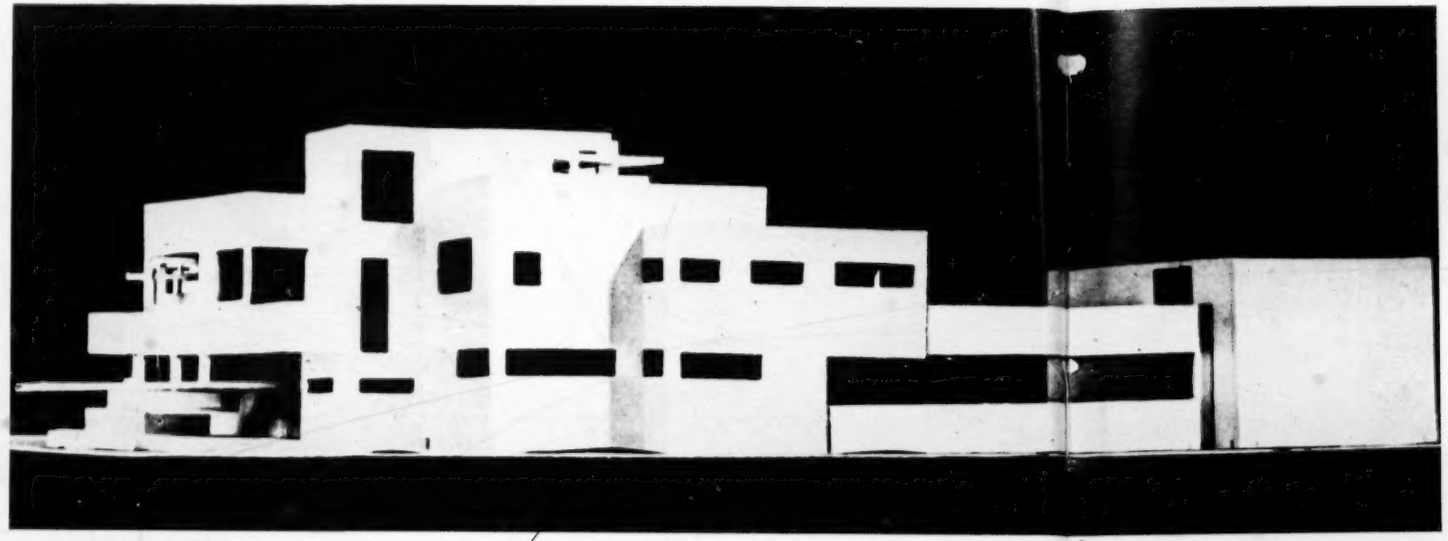
Ohne dass die Künstler einander kannten, gingen sie von ein und demselben Fundamentalbegriff aus. An ganz verschiedenen Stellen und in ganz verschiedenen Formen stieg der neue Geist empor und zeigte sich plötzlich kristallisch an der Oberfläche der Realität.
Ich nenne hier die erstaunlich starken musikalischen Kompositionen Jacob van Domselaers, die ersten abstrakten Zeichnungen und Schwarz-Weiss-Kompositionen Mondrians, die ersten abstrakten Märchen und Lautgedichte I. K. Bonsets und Ant. Koks. Diese und noch viele anderen Vorarbeiten, zwischen 1912 und 1916 entstanden, könnten als Beweis dafür dienen, dass es sich anfangs nur um reine, geistige Invention, niemals wie heute um mechanische Produktion handelte. pag. 374

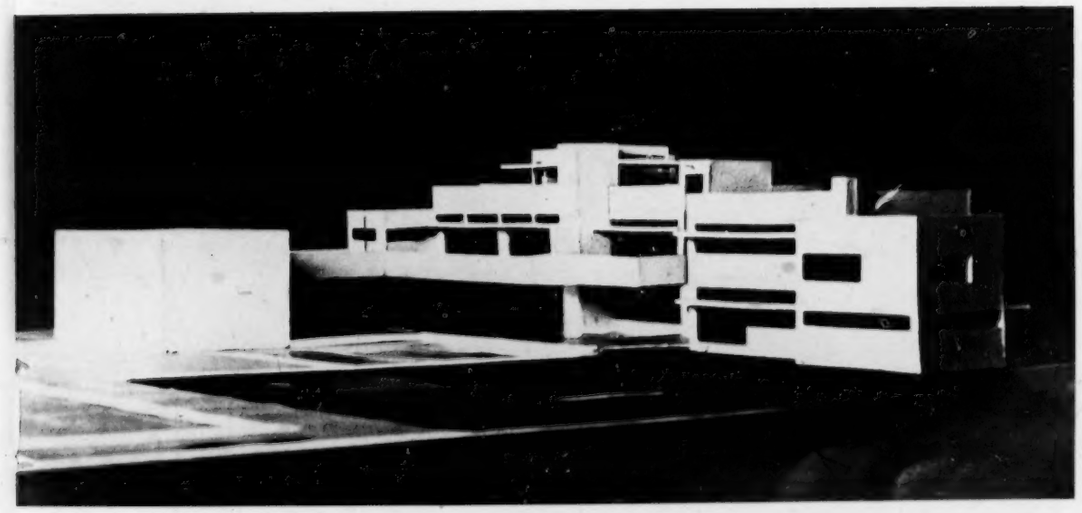
Die Wortkunst. Nach vielen mühsamen Kämpfen gegen Vorurteil und Konvention und in vielen nur fragmentarisch veröffentlichten Jugendwerken gelang es dem Dichter Bonset, die Sprache zu erneuern und statt begrifflich instrumental, statt mythisch, rein schöpferisch zu verwenden.
Mag es auch richtig sein, dass die ersten Versuche, zu einer reinen Wortkunst zu gelangen, in Italien und Frankreich schon sehr früh, um 1909, erfolgten, so liegt hier doch ein wesentlicher Unterschied vor, denn bei der Dichtung Bonset-Koks handelt es sich weniger um Lyrik, als um die Gestaltung einer elementar-dichterischen Sprache mittels des Kontrastes. Darin ist das Wort von allen konventionellen Tendenzen (Mythischem, Beschreibendem, Symbolismus usw.) befreit. Das Wort wurde gänzlich neu empfunden und zwar als Energie, als unmittelbares Gestaltungselement. Weder Mythos noch Gleichnis, weder Anekdote noch Symbol, sondern eindeutige Wortgestaltung war das Ziel.
Um 1920 erliessen wir unser Literaturmanifest und im selben Jahrgang wurde die ‚X-Beelden' im Stijl veröffentlicht. Pag. 374

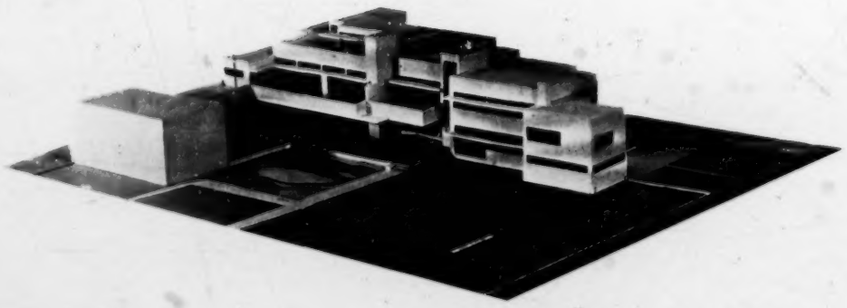
Neben den ‚X-Beelden' erschienen 1921, im vierten Jahrgang des Stijls, die ‚Lesiarklankbeelden', eine Reihe von Studien, worin die Instrumentation des Wortes erprobt wurde. Schon um 1920 waren die ersten Skizzen für den Roman ‚Het andere Gesicht' (Das Andere Gesicht) veröffentlicht. Erst viel später sollte dieser Roman, das literarische Hauptwerk Bonsets, in Folgen im Stijl erscheinen. Dieser ‚übermenschlich abstrakte Roman', wie er ihn selbst betitelt, umfasste das ganze literarische und dichterische Können Bonsets und ist aber als eine literarische Orchestration als ein Roman im alten Sinne zu betrachten. Alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel kommen hier zur Verwendung. Aber neben der dichterischen Musikalität hat das Ganze einen kosmischen Sinn. Das Wort schafft sich eine neue Realität, eine Realität ohne Mythos, ohne Symbolik oder Realitätsbanalisierung (wie etwa bei James Joyce), eine Welt der Gestalt, des rein schöpferischen Geschehens, wenn das Unmögliche möglich wird, eine Welt ohne Gravitation oder raum-zeitliche Koordination.
Es ist nur wenigen erlaubt, einem Hans Arp, einem André Breton, oder Bonset, in dieser wesentlichen Atmosphäre der Dichtung zu atmen und zu schaffen.
Man kann über den in der Schweiz (Zürich) um 1918 entstandenen Dadaismus denken wie man will; von unserem Standpunkt aus betrachtet ist er bloss eine Reaktion auf das konstruktive mechanische Zeitalter, worin wir leben.



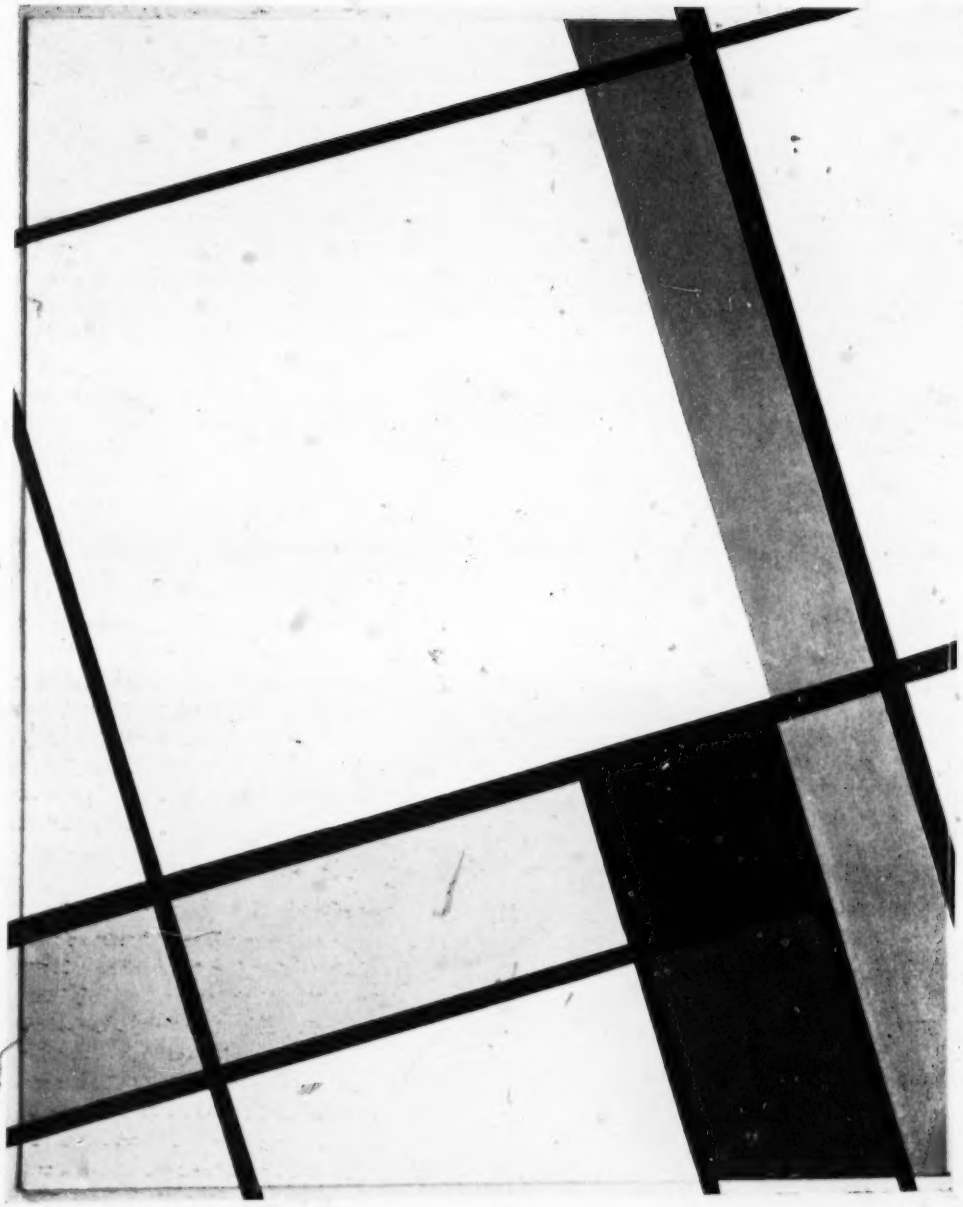
rietveld huis te utrecht 1923–1924







van doesburg en van eesteren maquette voor huis léonce rosenberg 1923



cesar domela compositie 1926

Die Dadaisten wollten die metallische Oberfläche der Zeit durchlöchern, sprengen. Es fehlte ihnen aber an Kraft, und sie flüchteten aus der Zeit in der Vergangenheit in die Romantik und Lyrik. Trotzdem hat die dadaistische Bewegung der Dichtung neue Möglichkeiten gegeben. Denn aus dem Chaos der alten, zertrümmerten Welt schuf der Dadaismus mit dem Wort eine neue imaginäre Welt, die Welt der Umgestaltung, der reinen Dichtung. Es ist also kein Zufall, dass die zwei einander diametral entgegengesetzten Richtungen, Neo-Plastizismus und Dadaismus (jetzt Surrealismus) eine Parallele bildeten: die schöpferische Wortkunst. So lässt es sich auch erklären, warum die Führer der Stijlbewegung, trotz heftigster Opposition vieler Mitarbeiter, mit dem Dadaismus sympathisierten und ihre Sympathie öffentlich kundgaben. Denn auch an dem uns gegenüberliegenden Pol wurde die Weltwende am stärksten erlebt, und deshalb war die Atmosphäre einer neuen geistigen Sprache vorhanden, einer Dichtung, die imstande war, dem Weltinhalt vermittels des Wortes Gestalt zu verleihen. pag. 376

neue schweizer rundschau, heft 7, juli 1929

1921–'23. Die Verwirklichungen in der Architektur folgten einander jetzt in raschem Tempo. Am wichtigsten waren die Arbeiten Rietvelds in Utrecht, die Gartenstadt ‚Daal en Berg' des Architekten Jan Wils im Haag und die grossen und sauberen Arbeiterwohnungs-Komplexe von Oud in Rotterdam.
Die Gedanken wurden zur Tat, und das Land bekam einen neuen Inhalt, eine neue geistig-materielle Struktur. Nirgends hat sich noch eine so lebendige Bautätigkeit im modernen Sinn entfaltet wie in Holland, wo die Lage immer günstiger wurde. Selbstverständlich blieb diese Aktivität unseren Nachbarn, Deutschland, Belgien und Frankreich, nicht verborgen. Viele Architekten und Kunsthistoriker kamen nach Holland, um sich über die kollektive Aktivität unserer Gruppe zu erkundigen. Für viele bedeutete das neue Holland nur De Stijl, denn dieses Organ bedeutete eine geistige Umstellung.
Zur selben Zeit berief man die Initiatoren der Bewegung ins Ausland. In Belgien wurde von Studenten und jungen Künstlern Vorträge arrangiert (Antwerpen, Brüssel, Gent, Brügge etc.), während das erste aktive Auftreten in Deutschland (erst auf Veranlassung Viking Eggelings und Hans Richters und später des Architekten Adolf Meyer und der jungen Weimarer Künstler) um 1921 stattfand. Hier jedoch war die Teilnahme am lebendigsten und positivsten. Deutschland, wo um 1919 das Bauhaus in Weimar unter Leitung von Walther Gropius gegründet wurde, verstreute vielversprechende Kundgebungen. und so war anscheinend gerade in Deutschland die Möglichkeit vorhanden, in engerer Fühlung mit den deutschen Kollegen das Propagandagebiet zu erweitern. pag. 535

Heute versucht man die Tatsache zu verheimlichen, aber damals, um 1921–'23, beherrschte der Neo-Plastizismus des Stijl von den zwei Zentren Weimar-Berlin aus das ganze moderne Schaffen. Auf Verlangen vieler junger Künstler wurde 1922 vom Autor der Plan gefasst, einen Stijl-Kursus zu eröffnen. Dieser Kursus, woran sich wohl hauptsächlich Bauhausschüler beteiligten, trug nicht wenig dazu bei, die schöpferische Mentalität umzustellen, denn gerade um diese Zeit wandten die jungen deutschen Künstler sich von dem launenhaften Expressionismus ab. Die Intervention des Stijls war ausserordentlich geeignet, die jungen Künstler zur Ordnung und Disziplin zu bringen. pag. 536

1923–'24. Wir verdanken es der Initiative Léonce Rosenbergs, dass 1923 die Stijlgruppe in Paris eine aktive Propaganda für ihre Ideen und Arbeiten unternahm. Rosenberg stellte neue Realisierungsmöglichkeiten in Aussicht, und die erste demonstrative Ausstellung, wo neben ausgeführten Arbeiten auch viele neue Projekte gezeigt wurden, fand November-Dezember 1923 in der Galerie ‚de l'Effort Moderne' statt. Diese Ausstellung, welche den jungen Pariser Architekten (Mallet-Stevens, Le Corbusier, Guévrikian, Lurçat usw.) viele Anregungen gab, bedeutete auch für die Stijl bewegung einen Wendepunkt. Anstatt das einmal Gefundene zu wiederholen, wollten wir Architektur und Malerei zu einer vorher noch kaum geahnten Höhe und in engsten gestaltenden Zusammenhang bringen. Das Haus wurde zergliedert, in seine plastischen Elemente zerlegt. Die statische Axe der alten Konstruktion wurde zerstört; das Haus wurde ein Gegenstand, den man von allen Seiten umkreisen kann. Diese analytische Methode führte zu neuen Konstruktionsmöglichkeiten und zum neuen Grundriss. Das Haus kam frei vom Boden, und die Decke wurde als Dachterrasse sozusagen zu einer ‚offengelegten' Etage.
Damals waren diese Probleme vollständig neu, und keiner hat sich so ernsthaft wie die jungen holländischen Architekten und Maler damit befasst. Pag. 536

van doesburg resumeert ↓ →

Umfangreicher als diese erste war die zweite Demonstration, welche im Frühjahr 1924 in der ‚Ecôle Spéciale d'Architecture' (Boulevard Raspail) in Paris vom Autor arrangiert wurde. Zu gleicher Zeit wurden an einer retrospektiven Ausstellung die Kopien dieser Architektur entwürfe im städtischen Museum in Weimar ausgestellt. Der Verleger Albert Morancé widmete dieser Pariser Stijldemonstration ein Sonderheft der Zeitschrift Architecture Vivante, einen Rückblick auf das Schaffen seit 1915 enthaltend. Diese Ausgabe, wofür Badovici, Piet Mondrian und der Autor dieses Artikels den Text besorgten, wurde von den fortschrittlichen Architekten und Malern in Paris mit Begeisterung aufgenommen. Aber auch ausserhalb Paris, in Nancy, wurden Demonstrationsausstellungen von den Arbeiten der Stijlgruppe arrangiert.

Pag. 538

1925–'26. Die energisch durchgeführte Propaganda trug überall, auch in anderen Ländern, in der Tschechoslowakei, in Oesterreich, in Italien ihre Früchte.
In Holland ging die Arbeit in grösseren Massstab weiter: sogar die stärksten Gegner, die romantische ‚Amsterdamer Schule', ‚Wendingen', bekehrten sich mehr und mehr zu unseren Prinzipien und liessen die neuen Arbeiten Rietvelds, van Eesterens usw. nicht mehr ausser acht. Auch die holländische Legation in Paris hat sich mit grösster Sympathie über unsere Ausstellungen in Paris geäussert und praktische Teilnahme an der Pariser Ausstellung ‚Exposition des Arts Décoratifs' (1925) in Aussicht gestellt. Über die Vertretung Hollands an dieser offiziellen Ausstellung entstand nun ein heftiger Kampf. Da der Ausstellungsrat nur aus Mitgliedern der ‚Wendingengruppe' zusammengestellt war, wurde eine Vertretung der Stijlgruppe absichtlich unterdrückt. Die Regierung lehnte jede Verantwortung von sich ab und so wurde eine Vertretung Hollands ohne Stijlgruppe ja sogar ohne eine einzige Arbeit ihrer Künstler ermöglicht. Dies löste nicht bloss unserseits Protest aus, sondern von der ganzen ortschrittlichen Künstlerschaft Europas.

Pag. 538

Die oben erwähnte Ausstellung fand auch tatsächlich statt und zwar im Dezember 1925, im Zentrum, in der Rue Ville L'Evêque. Da sich auch viele andere Länder in der gleichen Lage befanden, wuchs diese Ausstellung zu einer internationalen Kunstdemonstration an und gab den Abgewiesenen und Boykottierten Gelegenheit, ihre Arbeiten an die Oeffentlichkeit zu bringen. Auf dieser Ausstellung (L'Art d'Aujourd'hui), wo hauptsächlich Malerei und Plastiek vertreten war, standen die Stijl künstler (auch die Jüngeren) als eine geschlossene Gruppe und fanden mit ihren neuen Werken Widerhall in den modernen Künstlerkreisen. Einer der überzeugtesten Vertreter war der Archirekt und Maler A. F. Del Marle, der seine Revue Vouloir ganz auf unsere Prinzipien einstellte. (Vouloir Organe du Néo-Plasticisme en France). Damit war auch in Frankreich eine Tribüne geschaffen, die Stijlprinzipien verteidigte und die Arbeiten erklärte und bekannt machte. Aber auch andere Zeitschriften, Bulletin de l'Effort Moderne, La Construction Moderne, Cahiers d'Art, Architecture Vivante, La Vie des Lettres et des Arts usw., stellten ihren Raum zur Verbreitung unserer neuen Aesthetik zur Verfügung.
Durch eine immer lebendige und vielfach gegliederte Entwicklung konnten die hauptsächlich von P. Mondrian in De Stijl entwickelten Prinzipien nicht mehr als allgemein charakteristisch für die Gruppengesinnung aufgefasst werden. Indem die Realisierung immer reicher, immer vielfältiger wurde, bereicherten wir neue Gebiete; als Zusammenfassung der neu eroberten Einsichten und Möglichkeitern entstand der Elementarismus. In dem Begriff ‚elementare Gestaltung' war alles vereint, was wir seit dem Anfang bis auf heute an der Arbeit als wesentlich und allgemein gültig anerkannten.

pag. 539

1926–'29. Er ist meine feste Ueberzeugung, dass die Stijlprinzipien auch in kultureller Hinsicht siegen werden. Schon jetzt ist es nicht mehr möglich, alle Resultate, welche unsere Reformation seit 1916 hervorgerufen hat, chronologisch aufzuzählen. Jede neue Leistung ist schon irgendwo mit dem Stijl gedanken verknüpft. Die junge italienische, spanische, russische und japanische Künstlerschaft hat sich offenkundig uns angeschlossen. Auf technischen, kunstgewerblichen und Architekturschulen die Schüler, über unsere Richtung orientiert zu werden. Die Reichsuniversitäten laden unsere Mitglieder ein zur Abhaltung von Kursen über die von uns geschaffene neu Aesthetik. Wir haben schon halbwegs gesiegt . . . uns wir sind lebendig, heiter und leistungsfähig geblieben.

Die letzten Jahre waren haptsächlich praktischer Arbeit gewidmet. Zwischen 1926–1928 wurde im Zentrum der Stadt Strassburg, grossenteils im Sinne des Neo-plastizismus und Elementarismus, das öffentliche Gebäude Aubette vom Autor in Zusammenarbeit mit Hans Arp, umgestaltet.

pag. 540–541

neue schweizer rundschau, heft 8, august 1929

Function des Kunstwerk

Durch eine Verwechslung von ‚Gegenstand' mit ‚Gestaltung' hat man uns gesagt: Aber ein Beleuchtungskörper, Gasbirne, Teller, Tasse oder Wagenrad werden sich doch niemals ‚karieren' lassen. Selbstverständlich entspricht das Wagenrad am bequemsten der Funktion des Fahrens. Alle Formen der Gegenstände (und auch der Natur) verdanken wir ihrer Funktion. Das Kunstwerk soll aber einer künstlerischen Funktion entsprechen. Diese ist nicht materiell-utilistischer Natur. Deshalb kann es sich nicht ähnlicher Ausdrucksmittel bedienen. Es kann keine differenzierte Form haben. Ein Bild z.B. kann nicht eine Flasche oder eine Guitarre als Form haben. Eine Flasche ist zum Trinken da, ein Bild zur Betrachtung. So wie auch die Gegenstände hat das Kunstwerk an und für sich keine Funktion, sondern nur eine Wechselbeziehung mit dem Betrachter. Das Bild ist für die Anschauung, aber was wird geschaut? Nur künstlerisches Gleichgewicht. Das bedeutet weder akrobatisches noch mechanisches Gleichgewicht, sondern Harmonie durch Wertung der kontrastierenden Ausdruckmittel. Die neue Harmonie zu fordern, eine neue Dimension im Bewusstsein des Betrachters wachzurufen, ist die Funktion des Kunstwerks. Welche Form entspricht dieser Funktion? Gar keine, denn das Bild ist seine eigene Form, und das Mittel, womit das Bild konstruiert wird, ist die Fabe und die Farbe ist formlos.

Die Formen, welche die Gegenstände entsprechend ihrer Funktion besitzen, sind nur Ausdruck der physisch materiellen Funktionen. Es gibt aber auch kontra-phsyische, d.h. geistige Funktionen welche den Menschen gerade am nützlichsten sind.

Pag. 630–631

van doesburg's letzter artikel

(unveröffentlicht)

Die Maschine ist das Phenomen geistiger Disziplin par excellence. Materialismus als Lebens-und Kunstauffassung hat das Handwerk als unmittelbare seelischen Ausdrück betrachtet. Die neue geistige Kunstauffassung des 20en jahrhunderts, hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrückmöglichkeiten für die Kunst sofort anerkannt. Für einen Stil, dessen Aufgabe nicht mehr darin besteht, individualistische Einzelheiten, wie losen Bilder, Schmucksachen oder Privatwohnungen zu schaffen, sondern den ökonomischen Verhältnissen entsprechend ganze Stattteilen, Wolkenkratzer, Flugzeugstationen, kollektiv in Angriff zu nehmen, kann eine handwerkliche Ausführung nicht in Betracht kommen. Hier kann nur die Maschine entscheidend sein, das Handwerk jedoch entspricht einem vorwiegend individualistischem Lebensbewusstsein, das durch die Entwicklung überholt ist. Das Handwerk hat, durch die Vorherrschaft des Materialismus, den Menschen zur Maschine erniedrigt, die richtige Verwendung der Maschine (im Sinne kulturellen Aufbaus) ist das einzige Medium dass das Gegenteil erwirkt: die soziale Befreiung.

Nun ist aber eine maschinale Ausführung keineswegs ausschliessliche Bedingung für einwandfreie Schöpfungen. Voraussetzung für richtige Maschineverwendung ist eben nicht nur Quantität, sondern vor allem Qualität. Schöpferischer Zwecke wegen, soll die Machinale Verwendung von künstlerischem Geist geleitet sein. Infolge der geistig-praktische Bedürfnisse unserer Zeit wird konstruktive Bestimmtheit Forderung. Nur die Maschine kann diese konstruktive Bestimmtheit verwirklichen. Die neuen Möglichkeiten der Maschine haben eine unserer Zeit entsprechende Aesthetik geschaffen, welche ich einmal die ‚mechanische aesthetik' genannt habe. Diejenigen welche die Ueberwinding des Natürlichen durch den Geist ausserhalb der Wirklichkeit erwarten, werden vielleicht niemals zugeben, dass der generale Aspekt unseres Lebens die notwendige Bedingung für einen Lebens-und Kunststil ist, indem sich die überindividuellen, religiösen Wahrheiten erfüllen.

Der kommende Stil wird vor allem ein Stil der Erlösung und der vitale Ruhe sein. Weit entfernt von romantischer Verschwommenheit, jeder dekorativen Willkür und tierischen Spontanität abgewandt, wird dieser Stil ein Stil von heroischer Monumentalität sein. Ich möchte diesen Stil, im Gegensatz zu allen Stilen der Vergangenheit der Stil des vollkommenen Menschen nennen: d.h der Stil, bei dem die grossen Gegensätze in Ausgleich sind. Alles was wir mit Magie, Geist, Liebe, u.s.w. bezeichnet haben, wird durch ihn wirklich erfüllt. Die Vorstellungen von Wunder, mit denen der primitive Mensch so gerne spielte, können nur durch electrischen Strom, durch mechanische Beherrschung der Luft, des Wassers, durch technische Ueberwindung von Raum und Zeit verwirklicht werden.

Meudon, Februari 1931

(Schluss folgt)

Theo van Doesburg (gestorben 7 Marz 1931)